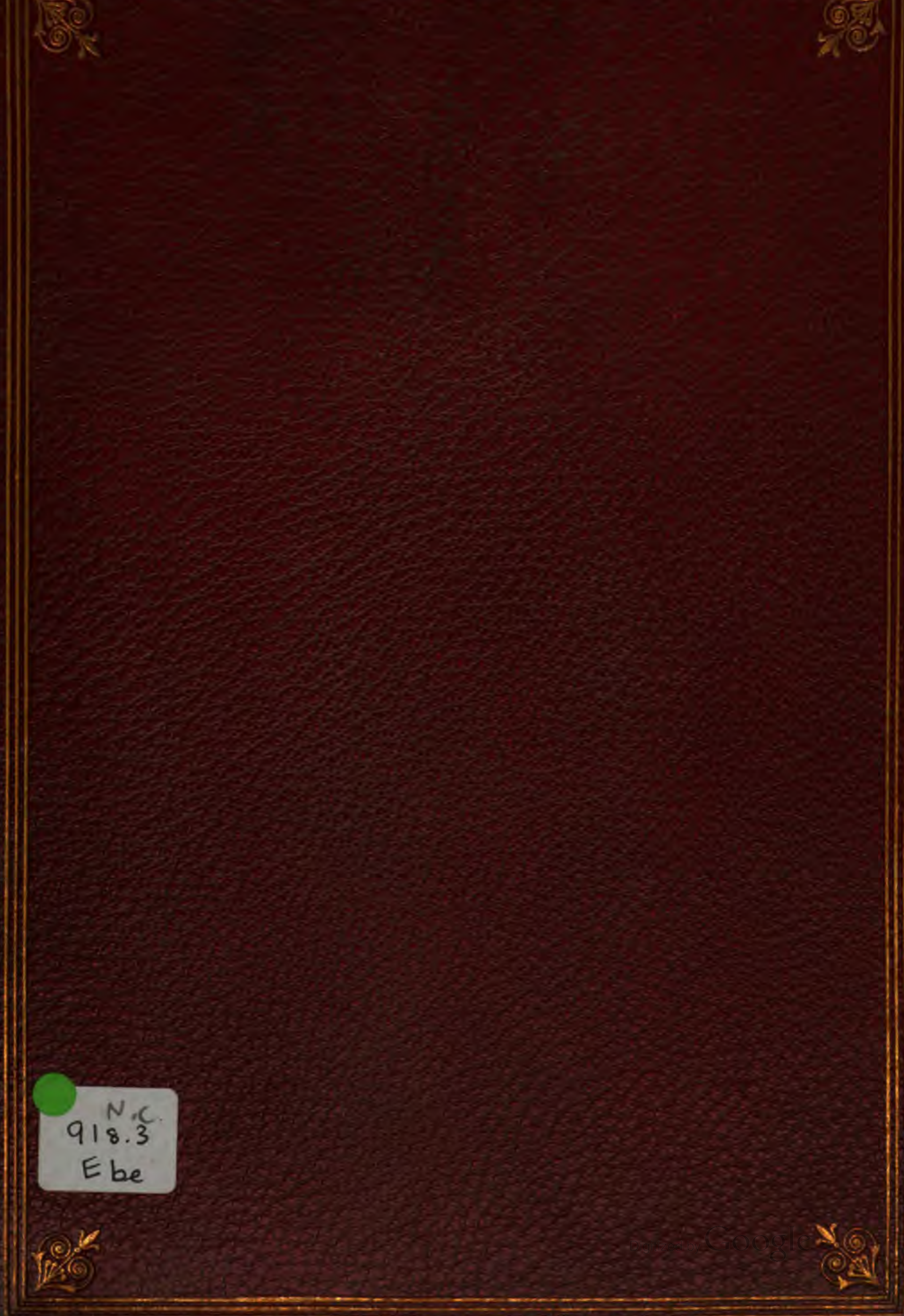

N.C.
918.3
Ebe


TAYLOR INSTITUTION.
BEQUEATHED
TO THE UNIVERSITY
BY
ROBERT FINCH, M.A.,
OF BALLIOL COLLEGE.
R 2
DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA
Taylor Institution.



DIE

SPÄT-RENAISSANCE.

Kunstgeschichte der europäischen Länder

von der Mitte des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts

von

GUSTAV EBE

Architekt.

IN ZWEI BÄNDEN.

ZWEITER BAND.

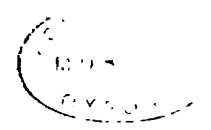
Mit zahlreichen in den Text gedruckten Figuren und 8 Tafeln in Lichtdruck.



BERLIN

Verlag von Julius Springer

1886.



INHALTS-VERZEICHNISS.

ZWEITER BAND.

III. ABSCHNITT.

Die zweite Stufe des italienischen Barockstils von 1630—1730
(von Bernini bis Juvara).

IV. ABSCHNITT.

Der klassische Barockstil in Frankreich, von 1643—1715, unter der Regentschaft Anna d'Autriche's und der Regierung Louis XIV.

V. ABSCHNITT.

Der klassische Barockstil in Deutschland, England und Spanien und die Nachfolge der französischen Klassik in diesen und den übrigen europäischen Ländern, von 1650—1720.

1. Der klassische Barockstil in Deutschland.

2. Klassik und gothische Renaissance in England, von 1670—1725.

3. Die Nachfolge des Borromini in Spanien, der churrigueresque Stil und das Eindringen der französischen Klassik von 1649—1750.

VI. ABSCHNITT.

Die Roccocostilarten in Frankreich, ihre Nachfolge in den übrigen Ländern und die erste Stufe des Zopfstils in Deutschland.

III. ABSCHNITT.

Die zweite Stufe des italienischen Barockstils von 1630—1730 (von Bernini bis Juvara).

Das fortgeschrittene italienische Barocko kann mit einiger Berechtigung für sich abgesondert betrachtet werden. Obgleich immer noch von weitreichendster Folgewirkung, so ist die italienische Kunst doch nicht mehr wie in den früheren Renaissanceepochen die einzig massgebende Anregung für die Rückkehr zur Antike in den anderen Ländern; denn es macht sich in diesen von jetzt ab, besonders in Frankreich, abgesehen von den Nachwirkungen der Gothik, ein selbstständiges Bestreben nach einer Reproduktion der römischen Antike geltend. Ueberhaupt ist zu bemerken, dass von der Mitte des 17. Jahrhunderts ab nicht nur die politische und litterarische, sondern auch die künstlerische Führerrolle in Europa an Frankreich übergeht. — Das italienische Barocko erhält in dieser Periode seine Ausprägung hauptsächlich durch das Wirken zweier Männer, Bernini's und Borromini's, die wie im Leben feindlich zu einander stehend, so auch in der Kunst Gegensätze innerhalb einer grossen Hauptrichtung darstellen. Die konsequenteste Weiterbildung der spezifisch italienischen Barockformen in der Architektur giebt Borromini und übt damit auf die Baumeister und selbst auf die Maler ganz Europas einen langhin erkennbaren Einfluss; während der Stil Bernini's mehr mit der kurz nach ihm aufkommenden französischen Klassik übereinstimmt. Die letztere, welche den Barockstil im Sinne der spätrömischen Kunst weiterführen, oder eigentlicher gesagt, zurückbilden wollte, suchte deshalb wieder, mindestens für das Aeussere der Bauten, nach antiken Vorbildern. — Beide Richtungen, die borromineske und die berninische, gehen in Italien eine Zeit lang nebeneinander, bis endlich die letztere, durch den von Frankreich eindringenden Einfluss unterstützt, siegreich bleibt. — In die nordischen Länder, Deutschland und die Niederlande, auch nach Spanien verbreitet sich der malerische Barockstil des Borromini meist durch die Kirchen- und Kollegiatsbauten des Jesuitenordens und könnte in diesem Vorkommen allenfalls „Jesuitenstil" benannt werden, wenn nicht diese Benennung als eine zu einseitige und beschränkende abgelehnt werden müsste; ähnlich wie dies schon

für die Jesuitenbauten der ersten Entwickelungsstufe des Barockstils des Weiteren begründet wurde.

Von der Mitte des 17. Jahrhunderts ab werden die Stilbezüge der verschiedenen Länder zu einander immer verwickelter. Das Renaissance-Ideal hat bereits an treibender Kraft verloren und vermag nicht mehr wie früher die Geister im straffen Zusammenhalt zu fesseln. Es beginnt bereits die Zeit der örtlichen Retardationen, der spekulativen Wiederaufnahmen älterer Richtungen, und die Herrschaft der persönlichen, dem Schulgeiste widersprechenden Liebhabereien. Alles zusammen giebt die Empfindung, dass die Renaissanceentwickelung ihren Gipfel überstiegen hat, und dem folgenden Chaos der Stilrichtungen freie Bahn giebt.

Allerdings machen die oben genannten Hauptmeister, der als Bildhauer und Architekt berühmte Lorenzo Bernini, und der ebenso hervorragende Architekt Francesco Borromini, sein Nebenbuhler, noch einmal eine Stilepoche, welche sich über Europa verbreitet; aber doch nur mit einer gewissen Einschränkung. Denn das in dieser Zeit bemerkbare Hinschwinden des mittelalterlichen Prinzips in den Bauten der nordischen Länder ist mindestens ebensosehr dem französisch-klassischen, als dem italienischen Einflusse zuzuschreiben.

An dieser Stelle wäre noch beiläufig zu erwähnen, dass die Bauten der nordischen Länder, soweit dieselben noch Mischungen der borrominesken Stilart mit gothischen Formen zeigten, der Uebersichtlichkeit wegen schon im vorigen Abschnitte gewissermassen vorgreifend geschildert wurden. In der That macht auch im Norden erst der mit dem Beginne des 18. Jahrhunderts eintretende vollständige Sieg der Klassik eine Epoche in der Kunstgeschichte.

Weit entschiedener als in der Architektur bewahrt Italien in der Skulptur seine alte Herrschaft. Die Bildhauerschule des Bernini bleibt unbestrittene Meisterin, wenn auch die Franzosen als ausübende Künstler das numerische Uebergewicht gewinnen. Etwa um 1700 sind in Rom selbst mehr französische als italienische Bildhauer beschäftigt.

Dagegen erwerben in der Malerei die Niederlande und zum Theil auch Frankreich seit der Mitte des 17. Jahrhunderts eine eigene, unabhängige Stellung, die der italienischen überlegen ist und auch auf diese zurückwirkt.

Der neue italienische Kunststil der zweiten Hälfte des 17. und des ersten Drittels des 18. Jahrhunderts, dessen Schilderung für sich den Inhalt dieses Abschnittes bilden soll, lässt sich in der Hauptsache dahin charakterisiren, dass der bereits die Malerei der früheren Periode beherrschende Affekt nun erst mit grösstem Nachdruck in die Skulptur und Architektur eindringt und die ruhige plastische Schönheit zu Gunsten eines durchweg erstrebten malerischen



Eindrucks aufhebt. Indess ist die Einbusse an plastischer Ruhe nicht gleichbedeutend mit dem Verluste der Monumentalität für die Bauten dieser Zeit. Die damals schaffenden Architekten verstanden meisterhaft zu konstruiren und wussten bei den schwierigsten Aufgaben die sich aus der Verkörperung ihres extravaganten Ideals ergaben die monumentale Existenzfähigkeit zu sichern. Auch bewahrte in Italien die alte Schultradition und das Vorhandensein zahlreicher älterer berühmter Muster vor allzuweit gehenden Verirrungen des Geschmacks. Die Paläste Roms aus der zweiten Barockperiode unterscheiden sich nur wenig von den früher errichteten und ähnlich ist es im übrigen Italien. Man muss zugeben, dass dieses Land wie kein anderes eine sonst beispiellose gleichmässige Folge der Renaissance-Ueberliefrung an seinen Bauten aufzuweisen hat.

In der italienischen Skulptur dieser Periode zeigen sich wieder grössere Talente als in der früheren; nur die Malerei selbst, deren Prinzipien doch die anderen Kunstzweige beherrschen, hat merkwürdigerweise für sich abgewirthschaftet und bringt es kaum noch zur Gründung einiger neuen Schulen von Bedeutung.

In politischer Beziehung war Italien im 17. Jahrhundert machtlos. Seit dem Beginn der Regentschaft Anna's von Oesterreich in Frankreich, das heisst seit der Herrschaft Richelieu's (1624), steht dies Land allein im Vordergrunde der europäischen Bewegungen; und von da ab muss der Beginn einer neuen Periode in der modernen Staatengeschichte datirt werden. Seit Maria, die Wittwe Heinrich's IV., die letzte Mediceerin auf Frankreichs Throne, um 1631 nach Brüssel zu den Spaniern fliehen musste, ging es auch mit dem politischen und künstlerischem Einflusse Italiens in Frankreich zu Ende. — In Italien selbst erhob sich erst zu Anfang des 18. Jahrhunderts die neue Macht Piemont's. Victor Amadeus wurde 1720 der erste König von Sardinien und bewirkte in seiner Hauptstadt Turin eine Nachblüthe der monumentalen Kunst.

In der italienischen Litteratur gelangte während des 17. Jahrhunderts die Oper zur vorwiegenden Ausbildung und fast ausschliesslichen Herrschaft. Ottavio Rinucini und Apostolo Zeno werden durch ihre Operntexte bekannt. Die Lyrik findet in Vicenzo da Filicaja (1642—1707) noch einen bedeutenden Vertreter. Sein politisches Gedicht «Italia, Italia!» ist ein edles Kleinod, bleibt aber ohne Nachfolge. Auch andere Gedichte Filicaja's, «Poesie Toscane», entquellen dem Herzen und sind frei von der Nachahmung Petrarca's und der Alten. Ein zweiter Lyriker dieser Zeit, Giambattista Zappi (1667—1769), verfällt wieder in die gewohnte Verweichlichung und Süssigkeit. Sonst beginnt bereits die Wiederaufnahme älterer Kunstmanieren; Nicolo Fortiguerra (1674 — 1735) erinnert in seiner komischen Epopöe «Ricciardetto» an die ironische Romantik Ariost's, allerdings in einem edlen Sinne.

a) Architektur.

Die zweite Stufe des italienischen Barockstils in der Architektur kündigt sich hauptsächlich durch den stärkeren Ausdruck des Lebendigen in den Baugliedern selbst an. Die Künstler können sich nach dieser Richtung hin gar nicht genug thun. Das, was früher die Ornamentik leistete, das verständliche Aussprechen der dynamischen Kräfte, soll nun von den Baugliedern selbst vollbracht werden. Ausserdem wollte man in der Baukunst das stimmungsvolle Pathos der damaligen Malerei wiedergeben und jagte damit einem unerreichbaren Ideale nach. Diese charakteristische Richtung tritt nun im Fortgange der Zeit immer unverholener zu Tage. Durch die Deckenmalerei mit Untensichten war ein neuer Stil in die Malerei eingeführt, und die allgemeine Anwendung desselben in den Bauten bestimmte dann die Haltung der ganzen Innendekoration. Die Malerei selbst hatte sich auf leidenschaftliche Bewegung der Figuren, auf die äusserste Darstellung der Affekte geworfen und veranlasste die anderen Kunstzweige diese Neuerung bei sich einzuführen.

Die Baukunst sucht ihre malerischen Vorbilder in der Bewegung dadurch zu erreichen, dass sie die Gliederungen und besonders die Giebel mit Brechungen versieht. Bernini und noch mehr Borromini waren Meister in dieser neuen Kunst des Ausdrucks. Aber es bleibt nicht bei den Brechungen in der Vertikalebene, die Profile schwingen sich endlich nach allen Richtungen. So übertrieben diese Formgebung erscheint, so bleibt sie doch innerhalb der Grenzen des Kunstmässigen; denn nicht allein geht die Absicht stets auf einen rein künstlerischen Zweck, auf den Ausdruck einer besonderen Stimmung, sondern das Gewollte wird auch mit durchaus monumentalen Mitteln erreicht. Vielleicht war es gerade der Umstand, dass diese Architekten tüchtige Mathematiker und Konstrukteure waren, und deshalb das Bewusstsein hatten, alle Schwierigkeiten mit sicherer Leichtigkeit überwinden zu können, der sie der Verführung aussetzte, zu weit zu gehen und die höhere Forderung der monumentalen Ruhe hintenanzusetzen. — Für diese Epoche der Spätrenaissance ist deswegen eine gewisse Parallele mit der Spätgothik nicht abzuweisen; nur dient in dem Barocko die Uebertreibung handwerklicher Fertigkeit immer noch rein künstlerischen Absichten, während das Aufzeigen technischer Kunststücke in der Spätgothik oft genug zum Selbstzweck wird. — Mit dem Ausdrucke der baulichen Funktionen ist es der späteren Barockzeit noch weniger Ernst, als den früheren Epochen der Renaissance. Man komponirt auf perspektivische Wirkung im Grossen hin und dazu ist ein starkes Relief und die hierdurch bewirkte Schattenwirkung das hauptsächlichste Erforderniss. Die



Dekoration des Innern, besonders in den Kirchen, ergeht sich gleichzeitig in kostbaren Materialien und verhilft damit mindestens der farbigen Wirkung wieder zu ihrem Rechte. Diese neue Dekorationsart, welche in ihrer engen Verbindung mit der Gewölbmalerei in der Antike kein Vorbild findet, bringt Pozzo im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts in seinem berühmten zweibändigen Werke über die Perspektive in ein System.

Die Kirchenfaçaden als besonders augenfällige Beispiele des Stilwechsels zeigen jetzt gleichfalls eine derbere Ausdrucksweise. Algardi's Façade von S. Ignazio in Rom und Rainaldi's säulenreiche Front von S. Andrea della Valle ebenda sind hierfür bezeichnend, als eine Nachfolge der bereits früher denselben Ton anschlagenden Façade von St. Peter. Die Stilveränderung äussert sich in einem markirten Vor- und Rückwärtstreten der einzelnen Flächen, in der stärkeren Gliederung und der vielfachen Brechung der Gesimse. An Rainaldi's sehr interessanter Façade von S. M. in Campitelli hat das untere Stockwerk Säulen und Halbsäulen von vielerlei verschiedenem Range auf ebenso vielen Axen. Das Vor- und Rückwärtsbewegen der Mauermassen offenbart sich hier deutlich als Ausdruck der Absicht auf höchste Steigerung der malerischen Wirkung. Eine prahlerische Ausschreitung ist die Façade von S. Vincenzo ed Anastasio bei Fontana Trevi von Mart. Lunghi dem Jüngeren mit ihren gegen das Portal hin en échelon aufgestellten Säulen. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts, mit dem Siege des ausgebildeten Barockos, tritt dann die Vervielfachung der tragenden Glieder, die Begleitung derselben durch Halbe- oder Viertelnebenpilaster vollständiger ein. Hierin offenbart sich ein wichtiges Prinzip des Barockstils, die Absicht auf scheinbare perspektivische Vertiefung. Die Biegung der Façaden beruht auf einem nach demselben Ziel gerichteten Gedanken, auf dem Streben nach ebenso scheinbarer Bereicherung der Formen; und kann, so verrufen sie auch sein mag, doch ganz wohlthuend berühren, als Gegensatz zu der starren Trockenheit der in der Architektur unendlich oft wiederholten graden Linie. Die Rücksicht auf Mannigfaltigkeit der perspektivischen Wirkung kommt durch die Kurvaturen vorzüglich zur Geltung, denn an gekrümmten Flächen zeigen sich die wiederkehrenden Bauglieder, wie Kapitäle, Fenster, Giebel und dergleichen auf denselben Blick unter ganz verschiedenen Winkeln. Borromini ist für diese 'geschwungenen Façaden der Hauptmeister. Seine kleine Kirche S. Carlo alla quatro Fontane (1667) zeigt weder im Aeussern noch im Jnnern gerade Linien, ausser den senkrechten. Die Front von S. Marcello ist von Carlo Fontana ähnlich errichtet; S. Luca ist von Pietro da Cortona; und S. Croce, ebenfalls wie die vorigen in Rom, ist erst viel später, aus dem 18. Jahrhundert, aber in demselben Sinne. — Ausser den Biegungen kommen an den Kirchenfaçaden noch kühnere

Mittel der Scheinerweiterung vor; so wusste Pietro da Cortona der kleinen, schlecht gelegenen Kirche S. M. della Pace in Rom ein majestätisches Ansehen zu geben, indem er vor der Façade eine halbrunde Vorhalle und um die hintere Hälfte der Kirche eine grosse, hohe, dekorirte Halbrundmauer hinstellte, deren vordere Abschlüsse durch Zwischenbauten mit der Kirche verbunden sind. Das Auge setzt hinter dieser Mauer ein grösseres Gebäude voraus, als das wirklich vorhandene. Bernini machte um die Kirche von Ariccia eine ähnliche Halbrundmauer und liess dieselbe nach hinten hin niedriger werden, damit das Auge auf eine grössere Ausdehnung schliessen sollte. Allerdings wurde ihm später sein perspektivischer Witz durch eine Brücke verdorben, von welcher gesehen sich der Betrug in der Seitenansicht verräth. Bernini hat noch mehr Derartiges geleistet. — Die Seitenfaçaden der Kirchen erfahren nur eine geringe Ausbildung. — Dagegen wird der Thurmbau ein sehr entwickelter, und von Borromini ab, von überphantastischer Bildung. Er baut den Thurm von S. Agnese an Piazza Navona in Rom mit ovalem Grundplan, den Thurm am Kloster der Chiesa nuova mit zwei convexen und zwei concaven Seiten, den Thurm der Sapienza mit spiralförmigem Oberbau, und vereinigt schliesslich dies alles im Thurm von S. Andrea della Fratte, ebenfalls in Rom. — Der grösste und zugleich hässlichste Barockthurm Italiens befindet sich am Sepolcro in Parma.

Im Innenbau der Kirchen schritt man noch zu viel kühneren Kombinationen fort, als die schon in der vorigen Periode angewendeten waren. Namentlich führte Borromini Rundräume, runde Abschlüsse mit Halbkuppeln und sogar Verbindungen von elliptischen, halbrunden und irrationell geschwungenen Räumen in die Kirchenarchitektur ein. Hiervon sind seine Innenräume von S. Carlo alla quattro fontane und der Sapienza Beispiele; in Genua der kleine Kirchenraum von S. Giorgio. Bernini geht nicht so weit; seine elliptische Kirche S. Andrea, an Via del Quirinale in Rom, zeigt eine deutlich festgehaltene Hauptform, welcher sich die Kapellen gleichmässig unterordnen. Ein sehr ansprechendes Innere zeigt S. Maria in Campitelle, 1665 von Rainaldi errichtet, bei der auf einen Vorderraum in Gestalt eines griechischen Kreuzes ein Kuppelraum und eine Chornische folgt. Der perspektivische Reiz wird durch vortretende Säulen und die Art der Beleuchtung erzielt. — Die Art der Beleuchtung ist jetzt immer ein Akt künstlerischer Ueberlegung und meist glücklich; sie erzielt durch Oberlicht, welches durch die Kuppel oder durch Fenster im Tonnengewölbe des Hauptschiffs eingeführt wird, in anderen Fällen durch hochangebrachte Lünettenfenster in den Querschiffen und Kapellen, eine wunderbare Wirkung.

Im Ganzen ist der Palastbau weit konservativer und von den älteren



Mustern nicht prinzipiell abweichend; nur an Einzelpartien zeigt sich die Wirkung des fortgeschrittenen Barocks. Auch hier, wie bei den Kirchen, nimmt das perspektivische Raffinement zu und äussert sich besonders in den Hofanlagen. Im Hofe der Consulta beim Quirinal in Rom, von Fuga, sieht man vom Portal aus ein perspektivisches Scheinbild der hinteren Wand des Hofes. Im Pal. Spada in Rom hat Borromini noch einen Säulengang nach einem Nebenhofe angelegt, dessen wahre Länge nicht gleich zu errathen ist. Im Pal. auf Monte Citorio in Rom von Bernini und Carlo Fontana ist der ganze halbrunde Hof mit der Brunnenschaale nur auf den Durchblick aus dem Vestibul berechnet.

In der Ausbildung des Innern sind es besonders die Treppen, welche an diesen Effekten theilnehmen. Bernini's Scala regia im Vatikan, mit ihren perspektivischen Säulenreihen und ihrer kunstreich versteckten Verengerung galt als Ideal und ist wirklich eine imposante Leistung auf dem gegebenen geringen Raume. In den Palästen der neuen Nepotenfamilie Corsini zu Rom von Fuga und zu Florenz sind den Doppeltreppen eigene Gebäudetheile gewidmet. In einigen Palästen von Bologna, z. B. im Pal. Fioresi, erblickt man durch eine Oeffnung des Plafonds die hell beleuchtete, in Fresko gemalte Decke eines oberen Raums. — Die Säle werden, an Stelle der früheren Flachdecken, mit geschalten Gewölben versehen und an diese werden die Freskomalereien verlegt. Die ganzen Wände werden dann mit Tapeten bedeckt, oder mit Prospekten bemalt. Das Simswerk der Räume mit seinen Schwingungen und Unterbrechungen, ebenso die aus ihrem Laub- und Cartouschenwerk hervorkommenden Stuckofiguren werden mit in die am Gewölbe gemalte Handlung hineingezogen. Weit das bedeutendste dieser Art sind die Decken von Pietro da Cortona in den Sälen des Pal. Pitti in Florenz.

Als im Allgemeinen wichtig ist die Grossartigkeit der Baugesinnung der damaligen Zeit hervorzuheben und ein tiefgehendes, in allen Ständen lebendiges Kunstgefühl. Vielleicht hat niemals eine andere Zeit so sehr für die gute Wahl des Bauplatzes Sorge getragen; überhaupt für alles das, was den Bauten ihre Wirkung sichern konnte. Man war auch deshalb öfter glücklich in die Disposition grosser öffentlicher Bauanlagen. Die 1707 erbaute Ripetta in Rom ist von ausserordentlich malerischer Wirkung, die Treppe vom spanischen Platze nach Trinità de' Monti in Rom, 1721—1725 von Specchi und de Sanctis angelegt, ist ein anderes sprechendes Beispiel dieser Art. Die Lösung ähnlicher Aufgaben dürfte in einer strenger gliedernden Zeit nicht so gut gelungen sein. Auch die Anlage der Fontänen ist in diesem Sinne erwähnenswerth; so ist die Fontana di Trevi von Niccolò Salvi das Muster einer gelungenen malerischen und das Wasser als Hauptsache zur Geltung bringenden Anlage.

Mit dem allgemeinen Kunstsinne der Zeit im Zusammenhange steht die bevorzugte soziale Stellung, welche man damals den Künstlern einräumte. Vielleicht ist nie wieder ein Künstler von Königen und Fürsten so auf dem Fusse der Gleichheit behandelt, wie es Bernini geschah, dessen Reise nach Frankreich dem Triumphzuge eines Eroberers glich.

Giovanni Lorenzo Bernini, geboren zu Neapel 1598, gestorben zu Rom 1680, Maler, Bildhauer und Architekt, am vorzüglichsten als Bildhauer, seit Michelangelo das grösste wieder auftauchende Talent, hat am meisten dazu

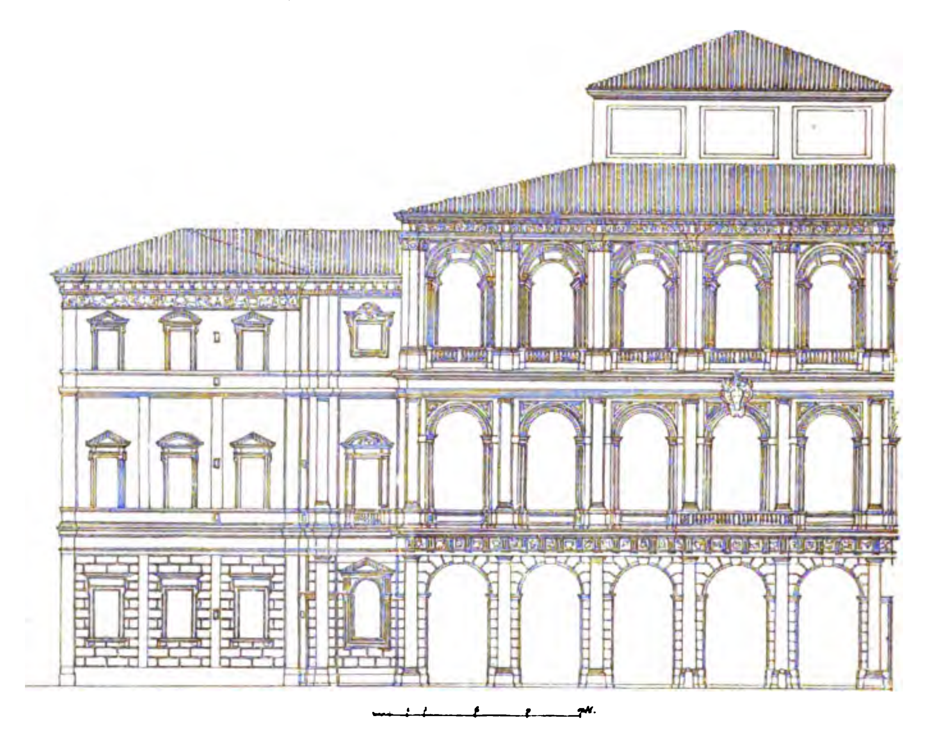


Fig. 151. Pal. Barberini in Rom. Theil der Hauptfaçade.

beigetragen die neue Stilepoche herbeizuführen. Sein Vater Pietro Bernini stammte aus Toskana, war später als Bildhauer in Neapel thätig und wurde von Paul V. nach Rom berufen, um die Paulinische Kapelle in S. Maria Maggiore zu dekoriren. Bei dieser Gelegenheit brachte er den jungen Lorenzo, der als Kind schon Talent zur Bildhauerei zeigte, mit nach Rom.

Der Kardinal Francesco Barberini wurde der anfängliche Gönner des Lorenzo Bernini und beauftragte ihn mit einem Theil der Bauarbeiten am Pal. Barberini, an der nördlichen Spitze des Quirinals belegen, und einer der bedeutendsten Roms. Der Bau war gegen 1624 nach den Plänen Carlo Maderna's begonnen, aber dieser starb schon 1629 und scheint von Anfang

an durch seinen Schüler und Verwandten Borromini unterstüzt worden zu sein. Der Kardinal setzte diesem noch Bernini zur Seite und gab jedem einen Theil, den hinteren Theil an Borromini, den Vordertheil mit der Hauptfaçade an Bernini (Fig. 151). — Die anscheinende Zurücksetzung, welche

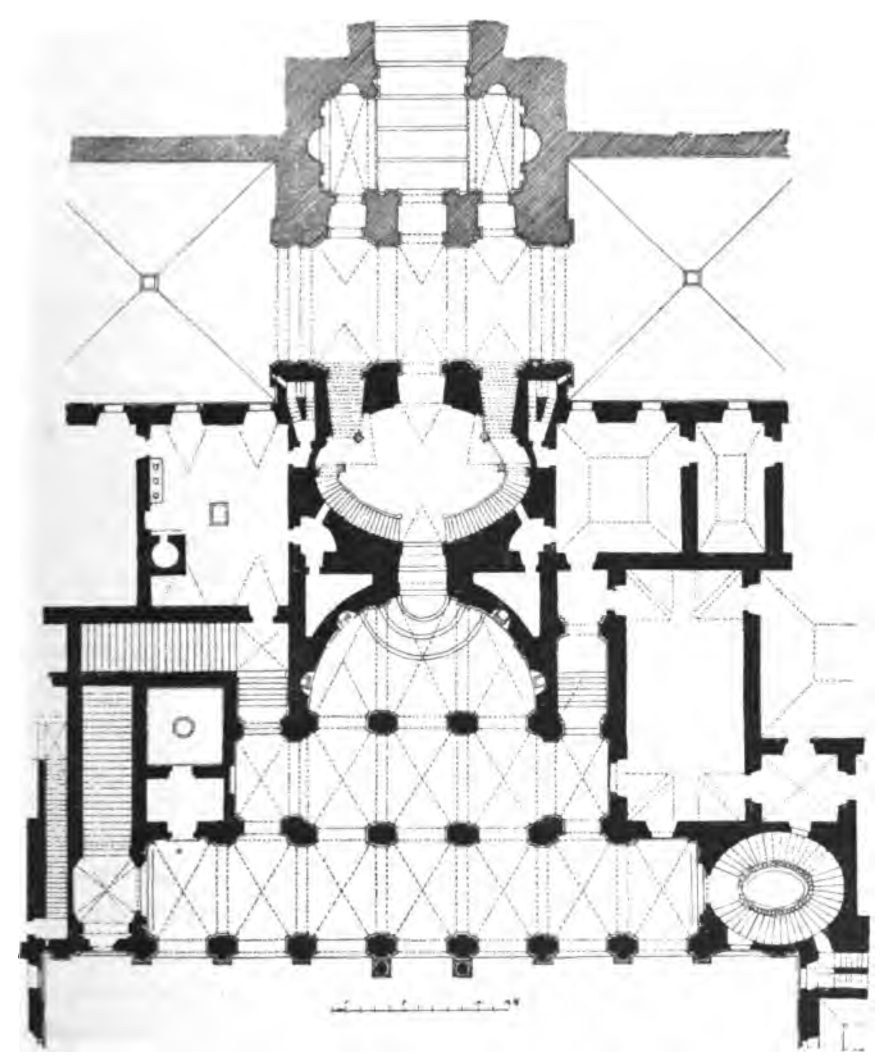


Fig. 152. Pal. Barberini. Grundriss.

Borromini erfuhr, gab die Veranlassung zu der zwischen beiden Architekten ausbrechenden Feindschaft. Borromini in seiner leidenschaftlichen Verbitterung endete durch Selbstmord, er durchbohrte sich wenige Jahre später mit seinem Degen. — Die Anlage der grossartigen Doppelhalle mit dem halbkreisförmig anschliessenden Vestibul kommt wohl noch auf Rechnung Maderna's (Fig. 152).

Die Architektur der Façade ist einfach, nur im oberen Stockwerke des Mittelbaues zeigen sich Spuren barocker Detaillirung (Qu. Letaroully, pl. 181 u. ff.) Die berühmte ovale Treppe ist von Borromini.

Papst Urban VIII. (Barberini) ernannte 1629 Bernini zum Baumeister der St. Peterskirche. Der Hauptbau selbst war vollendet, aber nicht die innere Ausstattung. Der Baldachin über dem Hauptaltar unter der grossen Kuppel war hier das zuerst in Angriff genommene Werk (Qu. Gailbaband, Heft 66 und Letaroully, le Vatican). Leider wurde der neue Hochaltar aus der Bronze von dem Portikus des Pantheons gegossen. Man hat Bernini oft wegen der phantastischen Form des Baldachins und besonders wegen der gewundenen Säulen getadelt, aber wenigstens für letztere war ein altes Motiv vorhanden; denn der alte Hochaltar hatte zwölf ebenfalls gewundene Marmorsäulen, die Kaiser Constantin aus Griechenland bezogen haben soll, oder welche doch mindestens aus dem 8. Jahrhundert stammten. Eine andere Arbeit Bernini's in St. Peter ist die Dekoration der Kuppelpfeiler mit Nischen zur Aufnahme von Heiligenfiguren. Hierbei wurden die gewundenen Säulen benutzt, welche früher die Chorschranken der alten St. Petersbasilika gebildet hatten. Ein bronzenes Gehäuse für den alten hölzernen mit Elfenbein ausgelegten Bischofsstuhl, der schon in der Apsis der constantinischen Basilika gestanden hatte, wurde ausgeführt und gab Veranlassung zu jener grossen Dekoration, die einen Theil der Chorwand vom Fusse bis zum Kranzgesimse deckt.

Urban VIII. wendete sich dann der Vervollständigung des Aeusseren von St. Peter zu. Die von Maderna begonnenen Glockenthürme zu Seiten der Vorhalle sollten vollendet werden, aber der links vorhandene Thurmunterbau hatte schon Risse. Indess machte Bernini einen neuen Entwurf und fing an den links belegenen Glockenthurm auszuführen, als kaum zwei Stockwerke errichtet waren, wurden die Risse stärker und der Bau musste eingestellt werden. Bernini wurde beim Papste verdächtigt und zwar soll Borromini sein heftigster Ankläger gewesen sein. Darüber starb Papst Urban VIII., um 1644, und unter seinem Nachfolger Innocenz X. verlor Bernini die päpstliche Gunst ganz und wurde durch Borromini als Baumeister von St. Peter ersetzt. Im Jahre 1647 wurde der angefangene Glockenthurm abgebrochen und seitdem die Errichtung von solchen ganz aufgegeben.

Unter Papst Alexander VII. (Chigi) kam Bernini wieder in seine frühere Stellung und erhielt den Auftrag die Piazza di S. Pietro zu gestalten, nachdem er bereits 1655 die mittleren sehr niedrigen Stufen der grossen zur Vorhalle führenden Treppe hinzugefügt hatte. Die weltbekannte, im Grundriss ellipischen Kolonnaden von St. Peter, welche durch pilastergeschmückte Gallerien. mit der Vorhalle in Verbindung treten, bilden das architektonische Hauptwerk

Bernini's (Fig. 153). Im Jahre 1667 wurde der Grundstein gelegt und rasch erhoben sich diese mit Recht berühmten Portiken, in denen der echte Geist des Barockstils, die auf perspektivische Scheinerweiterung gerichtete Absicht, eine glückliche und vollständig befriedigende Anwendung gefunden hat. (Qu. Gailhaband, Heft 66). Dieser Bau schliesst endlich die lange Reihe der Arbeiten an der St. Peterskirche. — Die grosse Treppe, welche aus der Vorhalle von St. Peter in die Sala regia des Vatikans führt, ebenfalls mit dem perspektivi-

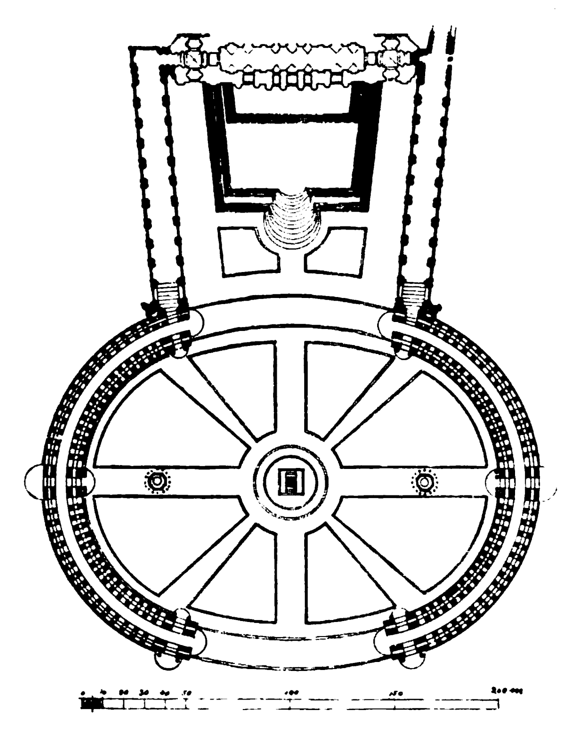


Fig. 153. Kolonnaden von St. Peter in Rom. Grundriss.

schen Scheineffekt einer Verengerung nach Oben hin, ist eine andere berühmte architektonische Leistung Bernini's.

Derselbe Meister lieferte die Zeichnungen zu der Kapelle Cornaro in der Kirche della Vittoria in Rom. — Die Chiesa di S. Bibiana, an der Via di S. Bibiana, wurde an Stelle einer alten Kirche um 1625 unter Leitung des Bernini umgebaut, der eine Façade nach seinem Entwurfe hinzufügte (Qu. Letaroully III, pl. 261). Die Kirche S. Andrea auf Monte cavallo für das Noviziat der Jesuiten, mit malerischer Façade, ovaler Kuppel und luxuriös ausgestattetem Innern, von demselben errichtet. — Ebenfalls von ihm, die Kuppelkirche zu Ariccia, von grossartiger Wirkung; eins seiner besten Werke. An den beiden kleinen Kirchen am Eingange der Via del Corso von der

Piazza del Popolo in Rom, S. Maria Santo und S. Maria di Miracoli, hat Bernini Antheil. Die erstere ist elliptisch, die andere rund, beide von Rainaldi 1662 begonnen und durch Bernini und Carlo Fontana beendet (Qu. Letaroully III, pl. 233). Um 1660 die Vergrösserung des Hospitals S. Spirito in Rom und der Bau der Façade desselben durch Bernini (Qu. Letaroully III, pl. 256).

Zu dem Pal. S. S. Apostoli, welcher von Maderna herrührt und später dem Herzog von Bracciano gehörte, baute Bernini die Façade. — Von ihm ist der Palast auf dem Monte Citorio für den Prinzen Ludovisi errichtet, später von Innocenz XII. zum Justizpalaste bestimmt, und das Collegium da Propaganda Fide. — Eine Partie des Pal. Doria Panfili, an Via del Corso in Rom, nach dem Platze des Collegio Romano hin, wird dem Bernini zugeschrieben und zeigt wenigstens kenntlich seine Manier.

Der Ruhm Bernini's war am höchsten gestiegen, als er 1664 von Colbert mit dem Projekte zum Weiterbau des Pariser Louvre beauftragt, im darauf folgenden Jahre vom Könige Louis XIV. selbst eingeladen wurde nach Paris zu kommen. Bernini's Reise, die er in Begleitung seines zweiten Sohnes und zweier Schüler, der Architekten Mattia Rossi und Giulio Cesare unternahm, glich einem Triumphzuge. Er fertigte in Paris ein Modell für die Vereinigung des Louvre mit den Tuilerien, aber sein Projekt kam nicht zur Ausführung. Der Franzose Perrault besiegte ihn und dies kann als ein Zeichen gelten, dass Frankreich in Sachen der Kunst fortan nicht länger von Italien abhängig sein, sondern seine eigenen Wege gehen wollte.

Francesco Borromini, der zweite grosse römische Architekt dieser Zeit, geboren zu Bissano bei Como 1599, gestorben in Rom 1667, war der Sohn eines Architekten und wurde in seiner frühsten Jugend nach Mailand geschickt, um die Bildhauerkunst zu erlernen. Im Alter von sechzehn Jahren kam er nach Rom und wurde als Marmorarbeiter beschäftigt. Sein Verwandter Carlo Maderna liess ihn unterrichten, nahm ihn in sein Atelier und machte ihn schliesslich zu seinem Faktotum. Später, als selbstständiger Architekt, verfolgte Borromini sein eigenes Ideal, das er mit Leidenschaft und Begeisterung zu verwirklichen trachtete. Die Elemente seines Stils, die durchschnittenen Giebel, die aufgerollten Gesimse, die Cartouschen und Anderes hat er nicht erfunden, er hat nur einen eigenthümlichen Gebrauch davon gemacht. Dazu kam noch, als Eigenes, seine Vorliebe für die Anwendung gekrümmter Flächen; aber besonders durch diesen Zug traf er ganz mit dem aufs Malerische gerichteten Sinne der Zeit zusammen. In der That bilden die Bauten des Borromini den gelungensten Ausdruck des damals herrschenden Kunstideals und dieser Umstand erklärt ihre ganz ungemeine, tiefe und nachhaltige Wirkung auf die Architektur Italiens und aller übrigen Länder. — Ueberdem kann man Borromini

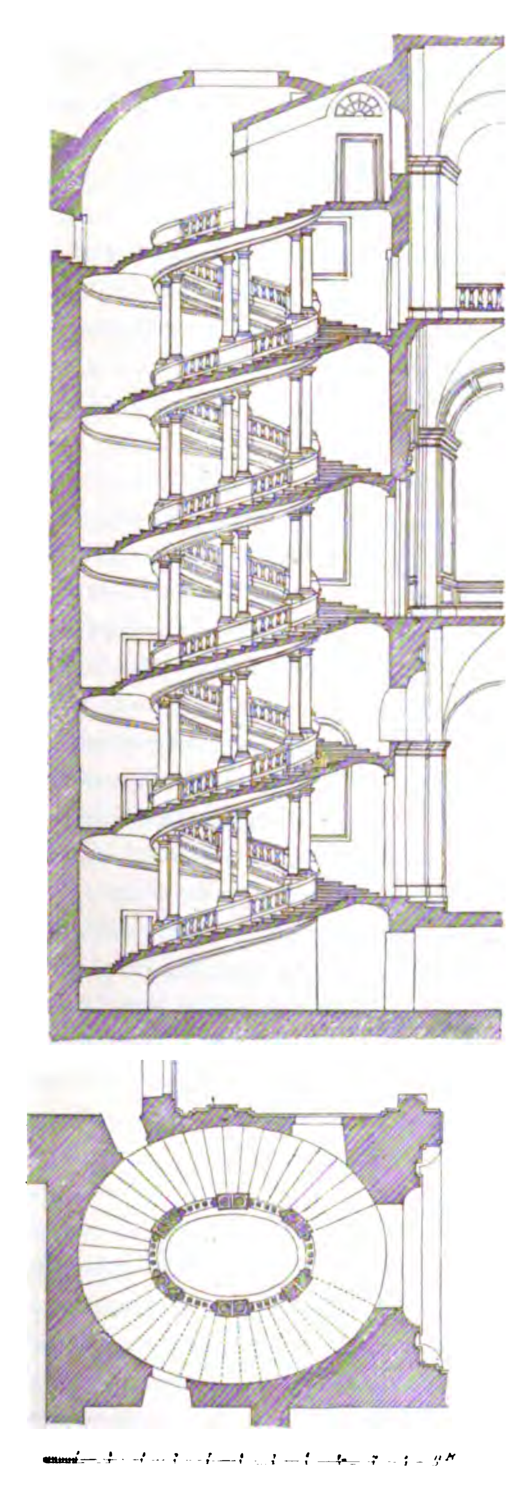


Fig. 154. Ovale Treppe im Pal. Barberini (n. Letaroully)

das Zeugniss nicht versagen, dass er es als echter Künstler verstanden hat, seinen Ideen reale Existenz zu geben, er konstruirt ebenso solide, wie er kühn und phantasievoll erfindet. — Seine Nebenbuhlerschaft mit Bernini verdarb ihm das Leben; er musste einen Bau zum Theil an den letzteren abtreten, wurde darüber hypochondrisch und tödtete sich selbst.

An diesem Bau — es war der schon erwähnte Pal. Barberini in Rom — fiel Borromini die Façade hinter der Reitbahn zu und die Errichtung der schönen ovalen Treppe mit der hohlen von Doppelsäulen getragenen Spindel (Qu. Letaroully, pl. 184). Aehnliche Spiraltreppen waren zwar schon früher von Bramante im Vatikan, von Vignola in Caprarola, von Martino Lunghi im Pal. Borghese ausgeführt, aber Borromini's Treppe ist die grossartigste und zugleich einfach korrekteste in den Details (Fig. 154). — Pal. Giustiani in Rom, gegen 1600 von Giovanni Fontana begonnen, wurde durch Borromini vollendet.

Nach dem Tode Maderna's (1629) wurde Borromini, unter Bernini's Oberleitung an der St. Peterskirche angestellt; aber es erhoben sich bald Zwistigkeiten zwischen beiden Nebenbuhlern, welche die Entlassung Borromini's herbeiführten. Erst unter Innocenz V. seit 1644, als Bernini die päpstliche Gunst verloren hatte, trat Borromini an St. Peter in dessen Stelle, liess 1647 den halbfertigen Glockenthurm abtragen und setzte die innere Ausschmückung fort. Die Pfeiler des Schiffs wurden mit kostbaren Marmorarten bekleidet und mit Medaillons, die von Engelfiguren getragen werden, geschmückt, die Altäre wurden mit Säulen und Reliefs dekorirt. Bei diesen Arbeiten war auch der Bildhauer Algardi betheiligt. Eine Hauptarbeit Borromini's ist die Neudekoration der Basilika S. Giovanni in Laterano in Rom, welche sechs Jahre bis 1650 dauerte. Innocenz X. dachte daran, die Kirche ganz neu zu bauen, nur der Respekt vor einem Werke der constantinischen Zeit hielt ihn davon ab. Borromini verwandelte die Säulen der alten Basilika in Pfeiler und veränderte das ganze Dekorationssystem des Innern, nur die unter Paul IV. neue hergestellte Decke blieb (Qu. Letaroully II, pl. 223). Um 1663 ordnete Alexander VII. die Restauration der Apside der Basilika an, und unter Clemens XI. wurde für dieselbe eine Anzahl Statuen beschafft.

Urban VIII. übertrug die Arbeiten an der Sapienza dem Borromini. Derselbe beendigte die nördliche Façade und baute die Kirche S. Ivo alla Sapienza mit den schneckenförmigen Glockenthürmen. Für die Kirche wollte Borromini im Grundplan, wie man sagt, das Wappen des Papstes, einen Bienenkorb, nachahmen und verfiel mit dieser ganz unkünstlerischen Idee in eine bedeutende Abirrung vom eigentlichen Wesen der Baukunst (Qu. Letaroully I, pl. 70). — Die Kirche S. Agnese und das Collegio Innocenziano ist gegen 1950 unter Innocenz X. durch Rainaldi angefangen.

Dieser brachte das Innere der Kirche bis zum Gebälk der grossen Ordnung; Borromini wurde sein Nachfolger und dekorirte die Kirche, erbaute die Kuppel und die Hauptfaçade mit den beiden Glockenthürmen, endlich auch das kleine Collegiat und die Sakristei. Die Façade der Kirche zeigt gekrümmte Flächen zum Anschluss an die Glockenthürme, ist aber gut entworfen, mit reicher Phantasie und tüchtigem Können. Es ist eine der geistreichsten Arbeiten des Meisters (Qu. Letaroully II, pl. 177). — Der Glockenthurm der Kirche S. Andrea delle Fratte ist um 1650 von Borromini begonnen, aber nicht ganz vollendet.



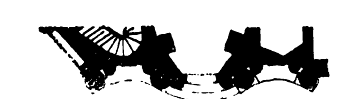


Fig. 155. Front der Kirche S. Carlo alle quattre Fontane. Rom.

Weitere Arbeiten desselben Meisters: Das Kloster di San Philippo de Neri, das zugehörige Oratorium und die Façade desselben, die Kirche des Collegiums della Propaganda, der Pal. Falconieri in seiner Wiederherstellung, der Pal. della Rufina zu Frascati, der Palast des Prinzen Scarolino bei der Fontana di Trevi, die Façade des Palasts Pamphili-Doria, die kleine Kolonnade im Garten an Pal. Spada, die Kirche der sieben Schmerzen zu S. Pietro in Montorio, deren Façade nicht vollständig von ihm ausgeführt ist. — Die Kirche S. Carlo alle quattre Fontane zu Rom mit der geschwungenen Façade und dem ovalen Innern ist besonders bezeichnend für den Stil des Borromini, denn ausser den senkrechten sind hier alle geraden Linien vermieden (Fig. 155).

Die Anzahl der römischen Architekten, welche mehr oder weniger der von Bernini und Borromini angegebenen Stilisirung folgen, ist sehr bedeutend, unter denselben finden sich Bildhauer und besonders Maler von Bedeutung, welche letztere das ohnehin schon malerische Gepräge der Barockarchitektur noch mehr verstärken. Zu diesen gehören: die Maler, Domenico Zampieri, genannt Domenichino (1581—1641), aus Bologna und vor allen Pietro Berettini da Cortona (1596—1669) aus Cortona in Toskana, dann der Bildhauer Alessandro Algardi (1602—1654) aus Bologna.

Die Jesuitenkirche S. Ignazio in Rom, durch den Kardinal-Vizekanzler Ludovico Ludovisi um 1626 gegründet, war 1650 noch nicht vollendet, wurde aber dem Gebrauche übergeben. Erst 1685 wurde der Bau ganz zu Ende geführt. Domenichino hatte zwei Projekte gemacht, die nicht ohne Weiteres zur Ausführung kamen. Der Jesuitenpater Orazio Grassi kombinirte beide Entwürfe zu einem dritten, welcher endlich Verwirklichung fand. Der Grundriss von S. Ignazio, in Form eines lateinischen Kreuzes, erinnert an del Gesù; die Ausbildung des Innern erfolgte in der Weise des Borromini. Die Kuppel bildet ein Oval, ist aber im Ganzen ruhiger, auf den Stil Vignola's zurückgehend. Die Hauptfaçade, vielleicht erst nach dem Tode Grassi's von Algardi gegen 1640 entworfen und ausgeführt, folgt den Arbeiten della Porta's und weicht wesentlich von der Fassung des Innern ab. Berühmt ist die Innendekoration der Kirche; besonders sind die Kapellen an den Enden des Querschiffs von einer bedeutenden Pracht, antike und moderne Marmorarten und vergoldete Bronzen sind hier mit Verschwendung verwendet. Die Kuppel und das Gewölbe des Mittelschiffs sind später von Pozzo mit seinen perspektivischen Malereien bedeckt (Qu. Gailhabaud, Heft 74 und 75 und Letaroully II, pl. 173).

Ebenfalls von Algardi erbaut, die elegante Villa Panfili oder di Belrespiro bei Rom, vor der Porta San Pancrazio. Gegen 1644 für den Kardinal Camillo Panfili errichtet, berühmt wegen der malerischen Anordnung ihrer Massen, die symmetrisch sind, ohne monoton zu werden und durch die Stuckverzierungen des Innern, welche vermuthlich von Giov. Francesco Grimaldi, genannt il Bolognese, gearbeitet sind. Die Façade mit gekuppelten Pilastern, durchgekröpften Gebälken und Gesimsen ist ganz frei von barockem Detail und endet mit Terrassendächern. Bewunderungswürdig ist der Garten der Villa mit seinem Uebergange aus der architektonischen Regelmässigkeit zur freien Natur (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.). — Zum Hochaltar der Kirche di S. Nicola de' Tolentini gab Algardi die Zeichnungen.

Pietro Berettini da Cortona, dessen Hauptanspruch auf Nachruhm auf seiner malerischen Wirksamkeit beruht, war auch Architekt und vor allem grosser Dekorator. An der schönen von Onorio und Martino Lunghi erbauten Kirche S. Carlo, an Via del Corso, führte Pietro da Cortona das Kreuzschiff, die Tribuna und die Kuppel aus und dekorirte das Innere (Qu. Letaroully II pl. 222). Die Façade ist später. — Die Villa Sacchetti am Monte Mario bei Rom, von ihm um 1626 für den Kardinal Sacchetti erbaut. Dieselbe bildet nur ein Kasino von wenigen Räumen und ist unvollendet geblieben Fig. 156). In der Hauptfaçade findet sich als Mitteleingang eine grosse halbkreisförmige Nische; die Flügel, ein Stock hoch, haben Terrassendächer und sind

in leichter Kurve nach vorn bewegt (Fig. 157). Das Ganze, jetzt Ruine, ist mit der vorgelegten Terrasse und dem unteren Wasserbassin von grossem malerischen Reiz (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.). — Der zweite Altar des heiligen Franciscus Xaverius in der Kirche del Gesù zu Rom, von Pietro da Cortona komponirt, mit der Apotheose des grossen Missionars Indiens in der Mitte des durchschnittenen Giebels (Qu. Gailhabaud, Heft 74 u. 75). Pietro's bestes Werk in Rom ist die Kirche S. Maria delle Pace, die er 1660 unter

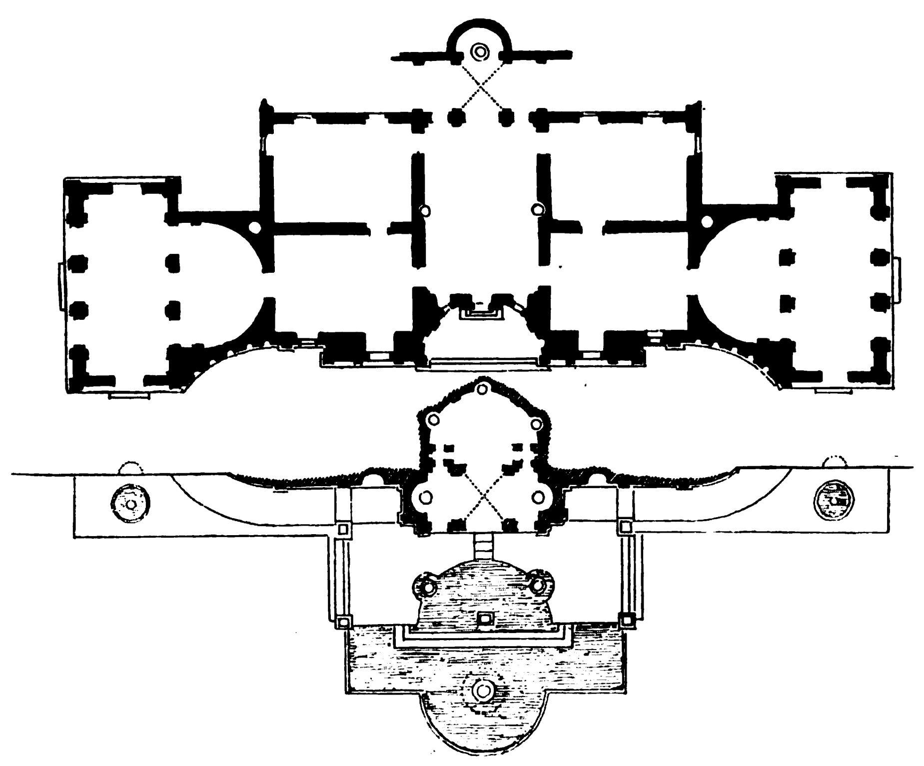


Fig. 156. Villa Sacchetti. Grundriss (n. Percier und Fontaine).

Alexander VII. in mehreren Theilen überarbeitete und mit einer neuen Façade versah. Diese macht indess eine theatralische Wirkung und verräth die Hand eines Malers; allerdings erwuchs dem Pieto eine Schwierigkeit aus der vorgeschriebenen Benutzung der alten Fundamente des Baccio Pintelli. Die innere Dekoration von demselben lässt zu sehr die verschiedenen Epochen bemerken, aus denen sie herrührt (Qu. Letaroully I, pl. 63). — Das Portal der Kirche S. Maria in Via lata betrachtete Pietro da Cortona selbst als sein Meisterstück. — Die Kirche S. Luca ist ganz von ihm erbaut. — In der Kirche S. Martino a' Monti auf dem Esquilin gehört ihm der Hauptaltar und die Dekoration der Unterkirche, letztere von sehr reicher theatralischer Wirkung (Qu. Letaroully III, pl. 252).

Fig. 157. Villa Sacchetti. Ansicht (n. Percier und Fontaine).

Der Architekt Giovanni Battista Soria (1581—1651), in Rom geboren, baut die Façade an der um 1612 durch Rosati begonnenen Kirche S. Carlo a' Catinari (Qu. Letaroully III, pl. 350). — Derselbe Soria baut die Façade und die Portike der Kirche S. Grisogno, letztere mit vier dorischen Säulen von rothem Granit (Qu. Letaroully III, pl. 343). — In S. Gregorio magno auf Monte Celio errichtet Soria um 1663 das Arium und die Façade der Kirche.

Carlo Rainaldi, um 1611 in Rom geboren, hat die beiden schon erwähnten Kirchen S. Maria di Monte Santo und S. Maria de' miracoli an der Piazza del popolo erbaut, welche später von Bernini und Carlo Fontana beendet wurden. Dieselben sind etwa 1662 begonnen (Qu. Letaroully III, pl. 233). — An der Kirche S. Maria della Valle errichtete Rainaldi gegen 1670 die Façade, eine der prächtigsten Roms (Qu. Letaroully III, pl. 278). — In der Basilika S. Maria Maggiore liess Clemens X. von Rainaldi ein Grabmal für Clemens IX. erbauen, und 1672 wurde von ihm die hintere Façade der Kirche fortgesetzt, welche von Flaminio Ponzio unvollendet hinterlassen war, aber die Arbeit Rainaldi's war nur die Wiederholung der alten Disposition (Qu. Letaroully III, pl. 304).

Um 1640 wurde die Kirche Gesù e Maria, an der Via del Corso, durch Carlo Milanese erbaut und im Innern sehr reich dekorirt (Qu. Letaroully III, pl. 261). — Die Kirche S. Lorenzo in Piscibus wurde 1659 neu konstruirt durch Francesco Massari für die Familien der Cesi, Herzoge von Aquasparta. Unter dem Pontifikate Clemens XII. fanden noch einige Verschönerungen der Façade derselben Kirche statt, nach den Zeichnungen des Navone (Qu. Letaroully I, pl. 97). — Die Kirche S. Martino a' Monti auf dem Esquilin, eine der schönsten Roms, wurde 1650 durch den Architekten und Maler Filippo Gagliardi neu erbaut. Sie ist dreischiffig und durch korinthische Säulen getheilt, welche von der Villa Hadrian's bei Tivoli stammen. Die Fresken der Seitenschiffe sind von Gasparo Poussin, die Figuren von anderer Hand (Qu. Letaroully, pl. 252). — Als römische Architekten dieser Zeit werden noch genannt: Paolo Marucelli aus Rom, arbeitet um 1642, Antonio Casoni um 1625, Vincenzo della Greca um 1630, Felice della Greca um 1630, Basilio und Plautilla Bricci aus Rom um 1650, Martino Lunghi der Jüngere aus Rom 1605—1656.

Der Florentiner Luigi Arrigucci führt gegen 1634, unter Papst Urban VIII., den gänzlichen Neubau der Kirche S. S. Cosmo e Damiano auf dem Campo Vacino aus. Die Rotunde, welche als Vestibul dient, soll indess ein Theil eines antiken Monuments sein. Auf dem Pflaster der Rotunde befand sich der aus der Epoche des Septimius Severus herrührende Plan des antiken Roms. Derselbe ist heute an der Treppe angebracht, welche zum kapitolinischen

Museum führt. Die Rotunde und den alten Theil der Abside behielt Arrigucci bei, das Uebrige wurde erneuert (Qu. Letaroully III, pl. 273). — Die Villa Barberini im vatikanischen Viertel um 1626 für Taddeo Barberini erbaut, vermuthlich von Arrigucci und Domenico Castelli, ist mehr ein Stadtpalais in Gärten belegen, als eine Villa (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.)

Carlo Fontana, geboren in Bruciato bei Como (1634—1714), beendete gemeinschaftlich mit Bernini die beiden schon erwähnten Kirchen an der Piazza del popolo, am Eingange der Via del corso. — An der alten Basilika S. Maria in Trastevere liess Clemens XI. die jetzige Portike der Façade um 1702 durch Carlo Fontana hinzufügen.

Giov. Antonio de Rossi, aus Brembato bei Bergamo (1616—1695), war ein vielbeschäftigter Architekt. Der Pal. Altieri, an Via del Gesù, einer der grössten und prächtigsten Roms ist von ihm gegen 1674 für den Kardinal Giov. Battista Altieri, erbaut, und unter Clemens X., durch den Kardinal Paluzzo Altieri vollendet. Die grosse Treppe des Palasts verdient besondere Aufmerksamkeit; bei der Endigung derselben im ersten Stock befinden sich Austritt, Vestibul und Salon auf derselben Axe (Qu. Letaroully I, pl. 67). — Die Villa Altieri in Rom, Strada Felice, von demselben Architekten. Zwei halbkreisförmige Treppen, geschmückt mit Fontänen, führen hier zu der offenen Eintrittsloge; die sehr einfachen Façaden sind durch Lisenen gegliedert, über dem Hauptgesims ist eine Attika und über der Mitte der Façade eine Loggia im Dache (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.). — Pal. Astalli, Via d'Ara Coeli, von Giov. Ant. de Rossi, vermuthlich am Ende des 17. Jahrhunderts erbaut, hat wieder eine wegen der Leichtigkeit ihrer Konstruktion bemerkenswerthe Treppe (Qu. Letaroully I, pl. 40). — Pal. d'Aste, Piazza di Venezia, gehörte den Aste und Rinuccini von Florenz und kam später an Madame Laetitia Bonaparte; Giov. Ant. de Rossi war der Architekt (Qu. Letaroully I, pl. 111). — Die Façade und die Dekoration des Innern der Kirche S. Silvestro in Capite, am Ende des 17. Jahrhunderts, durch denselben Architekten ausgeführt (Qu. Letaroully III, pl. 279). Ebenfalls von ihm, der Wiederaufbau der Kirche S. Maria in Campo Marzo, im lezten Viertel des 17. Jahrhunderts; der Hauptaltar derselben mit Malereien von Pozzo (Qu. Letaroully III, pl. 279). — Pal. Colonna di Sonnino, Via di Torre Argentina, von Giov. Antonio de Rossi gegen 1680 erbaut, verdient eine besondere Beachtung wegen der wieder einmal mit Sgraffitomalereien versehenen Façade und der Fresken des Hofs (Qu. Letaroully III, pl. 314). — Endlich, Pal. Mutti Bussi, Piazza d'Ara Coeli auf einem sehr beschränkten Bauplatze mit Geschick erbaut (Qu. Letaroully III, pl. 342).

Mattia de Rossi, aus Rom (1637—1695), der Lieblingsschüler Bernini's der denselben auf der bekannten Reise nach Frankreich begleitete, erbaute den Pal.

Muti Papazurri, Piazza della Pilota belegen. Der Plan ist unregelmässig, weil alte Fundamente benutzt werden mussten, aber die Façade hat gute Verhältnisse (Qu. Letaroully I, pl. 8). — Pal. Doria-Panfili, Via del Corso, gegen 1690 von Valvasori errichtet, wenigstens die Façade nach dem Collegium Romanum zu. Ein späterer Anbau, nach dem Pal. di Venezia, von den Architekten Paolo Amali (Qu. Letaroully I, pl. 58). — Zu der Kirche S. Carlo, Via del Corso, liess Kardinal Omodei, gegen 1690, ein Façadenprojekt von Carlo Rainaldi bearbeiten, verwarf dasselbe indess und liess ein neues Projekt von Giov. Battista Menicucci ausführen, unter Assistenz des Frater Kapuziner Maria da Canepino. Die Façade ist nicht zu loben (Qu. Letaroully II, pl. 222).

Von 1715 ab erfolgte die Umwandlung der Basilika S. Maria in Cosmedin im Barockstil nach den Zeichnungen des Giuseppe Sardi, unter dem Pontifikate Clemens' IX. und auf Kosten des Kardinals Albani. Das untere Stockwerk der Façade erhielt nun Arkaden, über denen sich in der Mitte ein Giebel erhebt. Eine Attika stellt sodann die horizontale Linie wieder her, über der die westliche Wand des Mittelschiffs aufsteigt mit rechts und links anlehnenden breiten Konsolen, welche die Dachneigung der Seitenschiffe begleiten. Die Arbeit wurde bis 1718 vollendet; der Chor ist dann später vom Ritter Tommaso Mattei erbaut (Qu. Letaroully I, pl. 68). — Die alte Kirche S. Maria in Monticelli erlitt gegen 1710 unter Clemens XI. durch Matteo Sassi bedeutende Veränderungen, ist aber sonst nicht besonders bemerkenswerth (Qu. Letaroully II, pl. 150). — Die Kirche S. S. Apostoli ist in den Jahren 1702—1724 unter Clemens XI. und Benedict XIII. durch Francesco Fontana ganz erneuert (Qu. Letaroully II, pl. 167). — An der Basilika S. Maria in Trastevere liess Clemens XI. um 1702 die jetzige Façade nach den Zeichnungen des Carlo Stefano Fontana hinzufügen (Qu. Letaroully III, pl. 327). — Ein interessanter Bau, im malerischen Sinne dieser Spätzeit, ist die Ripetta, unter Clemens XI. durch Allessandro Specchi unterstützt von Giov. Fontana, ausgeführt (Qu. Letaroully III, pl. 349). — Die spanische Treppe, 1721—1725 von Specchi und de Sanctis angelegt, ist ein anderes Beispiel einer grossartigen Treppenanlage.

Andere römische Architekten dieser Zeit: Carlo Quadri aus Rom um 1695, Carlo Francesco Bizaccherie um 1700, Giov. Battista Contini um 1705, Antonio Canevari aus Rom, geboren 1681.

Hier ist eine Bemerkung nicht zu unterdrücken: Die bekannte Sammlung der Aufnahmen römischer Gebäude durch Letaroully in drei Bänden, umfasst ausser der altchristlichen Zeit auch so ziemlich den ganzen Verlauf der Renaissance; aber bei einer schnellen Uebersicht des Mitgetheilten ist von dem zeitlich so weiten Aneinanderliegen des Einzelnen, wenigstens was die

Renaissancebauwerke anbelangt, kaum etwas zu bemerken. Dieser Eindruck einer gleichförmigen römischen Kunstentwickelung wird allerdings durch den Umstand verstärkt, dass Letaroully die extremsten Beispiele der borrominesken Zeit überging; aber immerhin ist eine solche reine Folge der Renaissance-Ueberlieferungen, wie sie sich an den römischen Bauten durch drei Jahrhunderte darstellt, beispiellos und an keinem anderen Orte wiederzufinden.

Die Anfänge des Barockstils in Florenz waren lebhaft, fanden aber daselbst keine besondere Nachfolge. In der Hauptsache blieb hier alles stehen, wie es die grosse Zeit der Hochrenaissance hinterlassen hatte, woran auch wohl der schwindenden politischen Bedeutung der Stadt ein grosser Antheil zuzumessen ist. Für die bauliche Unfruchtbarkeit dieser späteren florentinischen Zeit ist die Geschichte der Domfaçade daselbst recht bezeichnend. Unter Ferdinand II., um 1636, wurde der Grundstein zu einer neuen Façade gelegt, aber die von der florentinischen Akademie gelieferte Zeichnung erregte öffentliches Missfallen und die Ausführung unterblieb. Zur Hochzeit Cosimo's III. wurde eine Façade, vermuthlich von Rondinelli entworfen, auf Leinwand gemalt und aufgerichtet, aber bald von einem Sturm umgeworfen. Endlich 1688, als man die Verlobte des Grossprinzen Ferdinando erwartete, liess Cosimo III. durch eine Anzahl bolognesischer Maler eine Façade auf die nackte Mauer al fresco malen, im Barockstile, nach dem Entwurfe des Graziani. Dieselbe hat denn, endlich fast ganz verwischt, bis auf die neueste Zeit gestanden.

Ghirardo Silvani (1579—1675) baute in Florenz in einem sehr gemässigten Barockstile, in Anlehnung an den Façadenbau des Ammanati, und ahmte auch wohl den Stil der älteren Florentiner getreulich nach. In diesem Sinne hat er sein Seminar bei S. Frediano errichtet und den Säulenhof bei den Camaldulensern. Indess war Silvani einer der fruchtbarsten Architekten, von ihm sind: der Palast des Grafen von Alberto, die Villen Guadagni und Guicciardini, der Palast von Luca degli Albizzi, die Kirche der Theatiner, der Pal. Joh. Bapt. Strozzi, der Pal. Capponi, der Pal. Marucelli, der Pal. Fenzi an Via S. Gallo, der Pal. Rinuccini und um 1675 die Kapelle Corsini im Carmine zu Florenz. — Um 1736 erneuerte Ruggieri das Innere von S. Felicità zu Florenz.

In Modena erbaute Bart. Avanzini 1634 den Pal. Ducale. Der Hof ist einer der schönsten Italiens, nach dem Vorbilde der Basilika Palladio's, aber die originale Façade ist kläglich. — Das barocke Innere des Doms in Ferrara, um 1712, von Mazzarelli. — In Parma, von dem jüngeren Bibiena, um 1714, das Doppelgewölbe von S. Antonio mit Oeffnungen im unteren Gewölbe. Von Bart. Triachini herrührend, der Pal. Malvezzi in Bologna.

Baldassare Longhena in Venedig (1602 — 1682), ein Schüler des

Scamozzi, stand der Vollendung der Procuratie nuove vor und wurde 1638 zum Proto auf Lebenszeit ernannt. Sein bedeutendstes Bauwerk ist die Kirche

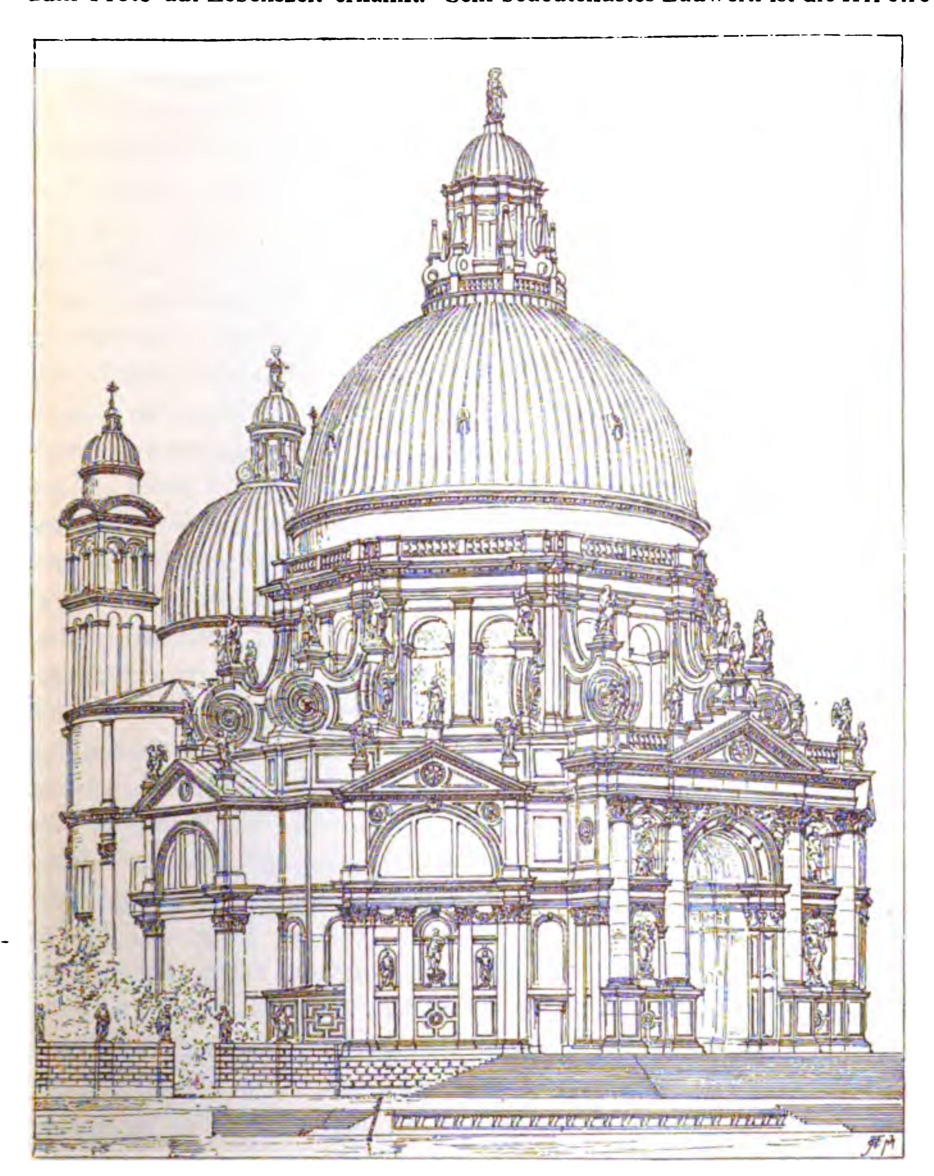


Fig. 158. Ansicht der Kirche S. Maria delle Salute in Venedig.

S. Maria delle Salute, am Canal grande. Der Bau, vom Senat in Folge eines Gelübdes bei der Pest von 1630 dekretirt, wurde 1630 begonnen und ist einer der kolossalsten und solidesten Italiens. Die Grundform der Kirche bildet einen Kreis mit Umgang, darüber folgt eine Kuppel mit äusseren

Strebepfeilern. Das Aeussere mit zwei Kuppeln und zwei Glockenthürmen bildet eine malerische Gruppe (Fig. 158). Die im Grundriss achteckte Kuppel ist von einem Nebenschiffe und acht Kapellen umgeben. Die eine Kapelle erweitert sich zu einem zweiten Kuppelraume mit zwei angelehnten Halbkuppeln und bildet den Chor. Hinter diesem befindet sich noch eine kleinere viereckte Kapelle (Fig. 159). Die Ausbildung des Innern lässt eine besondere Betonung der Ausgangs- wie der Chorseite vermissen. Die sehr reiche Dekoration der Kirche war um 1660 noch nicht vollendet (Qu. Cicognara etc.). — Ein anderes berühmtes Werk des Longhena ist der 1650 nach den Motiven der Biblioteca, aber in barocker Stilfassung erbaute Pal. Pesaro in Venedig (Fig. 160). Das untere Stockwerk in sehr kräftig behandelter Rustika mit einer Mezzanine, die beiden oberen Stockwerke mit vorgesetzten korinthischen Säulen, welche Arkaden auf gekuppelten kleineren Säulen einfassen; das Ganze den Eindruck eines reichen Hallenbaues wiedergebend. Die Palastfaçade ist ein charakteristisches Beispiel von Fortissime im Vortrag der Formen und deshalb typisch für den Barockstil (Qu. Allgem. Bauzeitung, Jahrg. 1849). Ebenfalls von Longhena: Pal. Rezzonico, mit Ausnahme des von Massari später erbauten dritten Stockwerks, dann Pal. Caporilla, bei der Fondaco dei Turchi, Pal. Giustiani-Lolin, Pal. da Lezze alla Misericordia, Pal. Widmann an S. Camiano, die grandiose Treppe im Konvent von S. Giorgio, die Altäre von S. Francesco della Vigna und Pietro di Castello, L'ospedaletto, die Façade der Kirche S. Giustino, das Innere der Kirche degli Scalzi und das Monument Pesaro 1669 in den Frari.

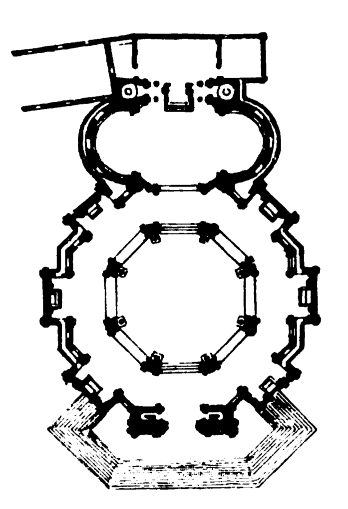


Fig 159. Grundriss der Kirche delle Salute in Venedig.

Von Matteo Carnero, um 1633, das Monument Erizzo in der Kirche S. Martino in Venedig.

Giuseppe Sardi, ein Nachfolger Longhena's, erbaute 1680 die Façade von S. Maria Zobenigo in Venedig, ganz ohne Fenster, ein reines Prunkstück der Barockarchitektur, aber als solches von bedeutender Wirkung. Unten jonische Säulenpaare auf hohen Sockeln und mit verkröpftem Gebälk, in der Mitte ein Rundbogenportal auf Säulen und an den Seiten je zwei Figurennischen. Im zweiten Stock kleinere korinthische Säulen, ebenfalls ge-

kuppelt, auf Piedestalen und mit verkröpftem Gebälk. Ueber dem Portal eine breite Figurennische, mit einer von Putten gehaltenen Draperie im Grunde und zu Seiten je eine Figurennische. Die Giebel sind durch gebogene Streben beendet. Darüber im Mittelbau ein Aufsatz mit grossem Wappenfeld, das Gebälk von Doppelfiguren getragen. Das Ganze ist mit gebrochenen Rundgiebeln, auf denen Figuren sitzen, abgeschlossen (Qu. Canaletti). Ausserdem

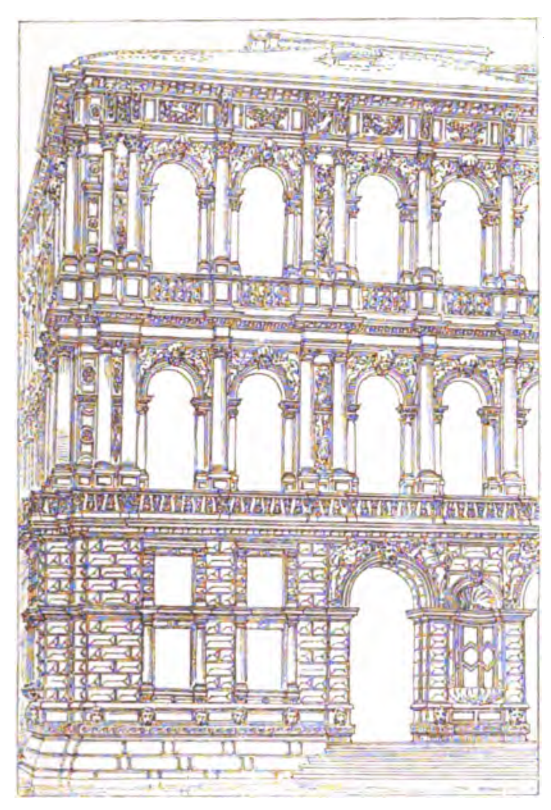


Fig. 160. Ansicht des Pal. Pesaro in Venedig.

von Sardi in Venedig: die Façaden der Kirchen dell' Ospedale, S. Teodoro S. Salvatore und degli Scalzi; dann der Palast Savorgnan, jetzt Galvagna, am Canal regio.

Andere Barockarchitekten Venedigs sind: Guiseppe Benoni, der 1682 die Dogana am Eingange des Canal Grande errichtete, einen sehr gut dem Zwecke und der Lage entsprechenden Bau, von demselben Architekten die Façade der Scuola S. Basso, — dann Ales. Tremignan, von dem die Façade der Kirche S. Moisé herrührt, um 1688, — Giov. Grassi um 1678 das Innere der Kirche S. Eustachio, und Pater Giuseppe Posso, der den Hauptaltar der Kirche degli Scalzi errichtete. — Domenico Rossi erbaut das Innere der

Kirche dei Gesuiti 1715—1728, die Façade von S. Eustachio, den Pal. Corner della regina, später Monte di Pieta um 1724, letzterer nähert sich etwas dem Pal. Rezzonico. — Andrea Tirali, ein letzter Repräsentant der Barockarchitektur in Venedig, stirbt 1737 in hohem Alter. Von ihm, die Façade der Kirche dei Tolentini, der Pal. Diedo am Fondamento di S. Fosca, Pal. Priuli an der Brücke des Canale regio, die Brücke delle Penitenti und die Treppe des Pal. Sagredo.

Hiernach folgte die Zeit der kritischen Reaktion und besonders in Venedig die Wiederholung des palladianischen Stils, auch Tirali gehörte zum Theil schon in diese neue klassizirende Epoche.

In Genua war die grosse Zeit der Palastbauten vorbei, es entstand nur noch weniges derart von Bedeutung. Das Albergo dei Poveri, 1654 nach den Plänen des Antonio Corradi begonnen, wurde durch Girolamo Gandolfo, Antonio Torriglia, Baptista Ghiro fortgesetzt. Das Wichtigste der Anlage rührt von Letzterem her, besonders die Kirche im Mittelpunkt derselben. Das Ganze bildet ein grossartiges Viereck von strenger Regelmässigkeit und umschliesst vier quadratische Höfe. Die Façade in einfachen Barockformen ist durch den mächtigen Mittelbau und die Eckpavillons hinreichend gegliedert. Der Mittelbau der Hauptfront mit korinthischen Pilastern auf Stylobaten, der Unterbau rustizirt, das Gebälk durchschnitten, um in der Mitte ein Freskobild aufzunehmen, welches sich bis in das Giebelfeld erstreckt. Die Flügel haben eine sehr einfache Fensterarchitektur, die Kirche hat eine Kuppel. Die grandiosen Verhältnisse und die glückliche Gliederung der Massen im Aeussern erheben das Gebäude in die Klasse der Monumentalbauten (Qu. Gauthier, les plus beaux etc.). — Die Kirche S. Annunziata zu Genua, am Ende des 17. Jahrhunderts von Puget (1622—1694) erbaut, auf Kosten der Familie Lomellini. Der Bau bildet bereits wieder eine Rückkehr zum klassischen Geschmack. Der Plan ist der einer dreischiffigen Basilika mit Kapellenreihen an beiden Seiten. Die Schiffe sind durch Arkaden auf korinthischen Säulen getrennt. Diese sind von weissem Marmor, deren Canneluren durch Streifen farbigen eingelegten Marmors hergestellt sind. Die Wände sind durchweg mit farbigem Marmor inkrustirt, das Tonnengewölbe hat Stichkappen über halbkreisförmigen Fenstern (Fig. 161).

Eine besonders reiche Nachblüthe des Barockstils hat Turin aufzuweisen, welches in dieser Zeit zu politischer Wichtigkeit gelangte. Der Herzog Philipp Emanuel von Savoyen begründete erst das moderne Turin und bereitete dasselbe zur künftigen Königsstadt vor, hauptsächlich durch die Errichtung monumentaler Bauwerke; dann durch die 1759 erfolgende Begründung der Akademie der Wissenschaften und anderes. Guarino Guarini aus Modena



Fig. 161. Inneres der Kirche S. Annunziata zu Genua.

(1624—1683) war der Hauptarchitekt des Herzogs von Savoyen und erlangte einen bedeutenden Ruf, auch als ausgezeichneter Konstrukteur. In der Formgebung überbietet Guarini noch den Borromini in der Anwendung der Kurven und zeichnet sich überdies durch eine eigene schwulstige Dekorationsmanier nicht vortheilhaft aus. Der Pal. Carignano in Turin, eine Zeit lang Parlamentshaus, gehört zu diesen Bauwerken Guarini's, von solider Bauart und übertriebener barocker Gestaltung (Fig. 162). Der Mittelbau zeigt eine mehrfach geschwungene Kurve und über dem Hauptportal einen gleichfalls geschwungenen Balkon mit Loggia. Das Untergeschoss mit Mezzanine und schweren durchgehenden gequaderten Tafelpilastern, die beiden oberen Geschosse mit zwei Mezzaninen, welche durch korinthische Tafelpilaster in Eins zusammengezogen sind. Die Fensterarchitektur ist ganz phantastisch von schwerem Cartouschenwerk eingefasst und bekrönt, und vermehrt die unruhig dekorative Wirkung des Ganzen. Ausserdem von Guarini in Turin: Das Thor am Po, die Kapelle del Santo Sudario als Rotunde, die kleine Kirche S. Lorenzo der Theatiner mit einer wunderlichen Kuppel, die Kirche S. Philippo di Neri, ebenfalls von ihm, aber von Juvara vollendet; dann noch mehrere Paläste. — Zu Modena, seiner Vaterstadt, hat Guarini die Kirche S. Vicenzo erbaut. — Guarini hatte unzählige Schüler in- und ausserhalb Italiens und er selbst wirkte in den verschiedensten Orten des Auslandes. Von ihm, in Verona der Tabernakel in S. Nicolà, in Vicenza die Kirche der Väter von Araceli. Nach seinen Plänen sollen erbaut sein: Die Kirche de los Summascos in Messina, die Theatinerkirche in Paris, die Marienkirche in Prag und Nuestra Señora de la Providentia in Lissabon. Guarini's Werk über die Civilbaukunst, nach seinem Tode 1737 in Turin gedruckt, zeigt im Znsammenhange die Prinzipien des borrominesken Stils und ruft noch spät eine bedeutende Nachfolge hervor, besonders in Spanien.

Der Nachfolger Guarini's in Turin wurde der Architekt Filippo Ivara, oder Juvara, aus Messina und wahrscheinlich von Herkunft ein Spanier (1685 bis 1735). Ivara wurde von Carlo Fontana erzogen, der ein Schüler Bernini's war, und nähert sich selbst wieder mehr der Manier des letzteren, mit einem noch etwas stärkeren Hervorkehren einer gewissen klassifizirenden Trockenheit. Sein Stil entspricht genau dem allgemein europäischen Niveau, auf welches im Verlauf der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Nachfolge der französischen Klassik die Architektur aller Länder brachte. Der Herzog von Savoyen, Philipp Emanuel, der König von Sicilien geworden war, liess Ivara nach Messina kommen und übertrug ihm um 1662 den Bau der Palazzata, einer Häuserreihe am Hafen. Dieselbe wurde 1783 durch ein Erdbeben zerstört und nur theilweise wieder aufgebaut. — Bei seiner Rückkehr nach Turin nahm der Herzog den Ivara dorthin mit. Sein Hauptwerk ist die Kirche und

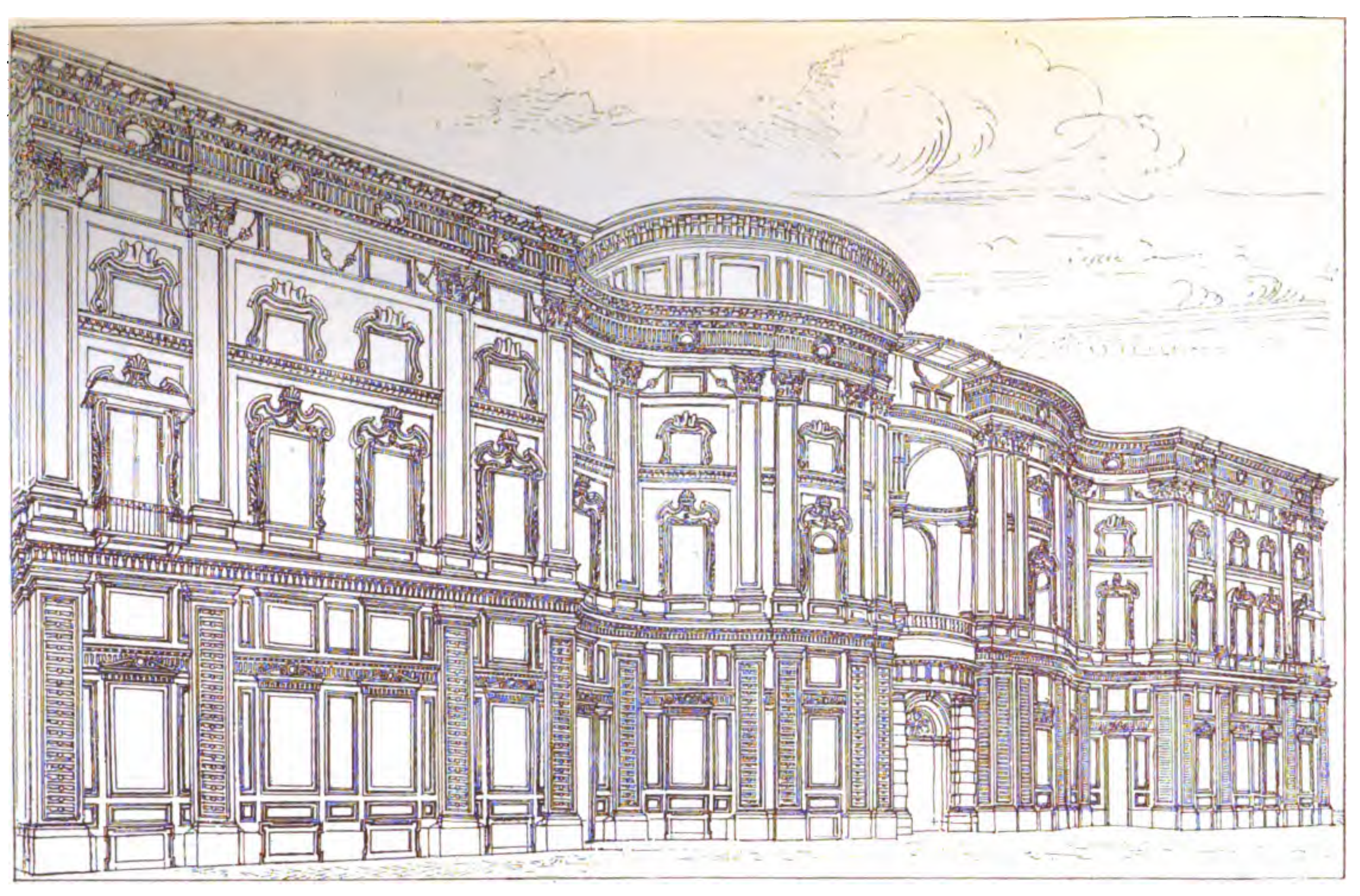


Fig. 162. Ansicht des Pal. Carignano in Turin.

das Kloster della Superga bei Turin, 1715—1731 erbaut. Es ist dies eine Votivkirche zum Danke für den Sieg, den König Victor Amadeus über die Franzosen gewonnen hatte. Die Verbindung des Klosters mit der Kirche ist nicht sehr glücklich, eines schadet dem anderen. Die Kirche hat eine achteckte



Fig. 163. Ansicht der Superga bei Turin.

Kuppel und einen viersäuligen korinthischen Portikus an der Eingangsfront (Fig. 163). Das Aeussere ist im Sinne der berninischen Schule, ohne besondere Extravaganzen, ebenso das Innere. — Die Façade der Karmeliterkirche auf der Piazza di S. Carlo, ganz im fortgeschrittenen Barock mit halben geschweiften Giebeln. — Die grosse Treppe des königlichen Palastes, die Kirche des Berges Carmel, die königliche Kapelle des Jägerhofs, die Marställe, die Orangerie

und die Gallerie dieses Palastes sind von ihm. — Das Jagdschloss Stupinigi, für Carl Emanuel III., ist ganz von Ivara erbaut, nach einem eigenthümlichen Plane; ein grösserer Saal steht mit vier kreuzförmig angeordneten Wohnungen für die Prinzen in Verbindung. Die moderne Westfaçade des alten Pal. Madama zu Turin, sonst di Castello genannt, ist ein bemerkenswerthes Werk des Ivara, vom Jahre 1720. Der Palast diente später für die Sitzungen des Senats (Fig. 164). Das untere Geschoss in Rustika, das obere Geschoss mit breiten Rundbogenfenstern und einer Mezzanina durch eine korinthische Ordnung zusammengefasst. Für das Treppenhaus vergleiche Fig. 165. Der Eindruck ist

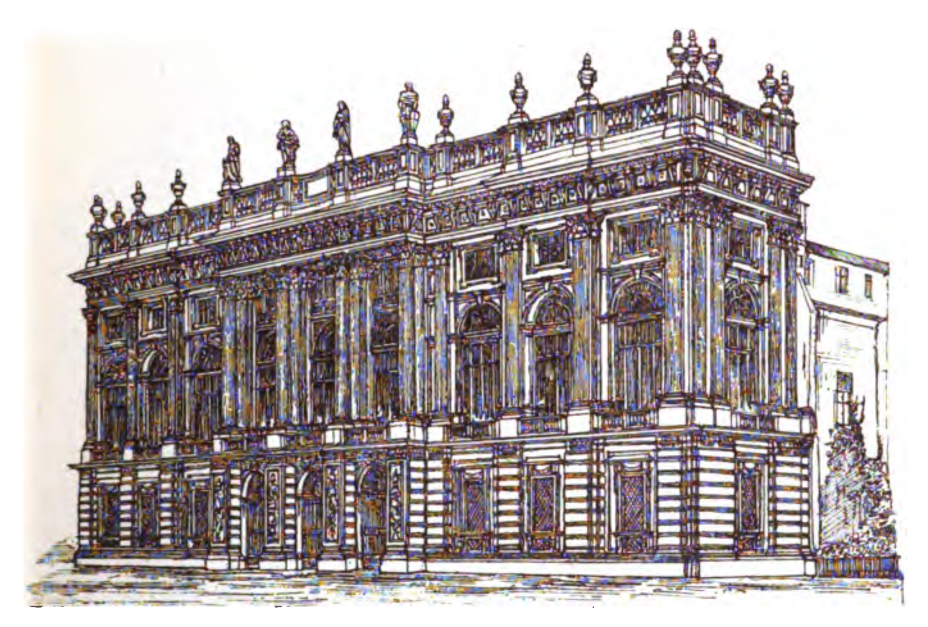


Fig. 164. Ansicht vom Pal. Madama in Turin.

der einer edlen Vornehmheit. — Ausserdem in Turin von Ivara: Pal. Birago de Borgaro und Pal. del Duca d'Aosta.

Ivara's Thätigkeit war nicht auf Turin beschränkt: er brachte den Winter in Rom zu und wurde nach Lissabon berufen, um die Patriarchalkirche und den königlichen Palast zu bauen. Nach Italien zurückgekehrt, errichtete er in Mantua die Kuppel der St. Andreaskirche, in Mailand die Façade von S. Ambrogio. Später nach Madrid berufen, um den abgebrannten königlichen Palast wieder neu zu bauen, starb er dort, noch an den Plänen arbeitend.

In Neapel herrschte durchaus der Barockstil, meist durch Architekten der römischen Schule ausgeübt. Die Bauthätigkeit wurde indess durch die politisch ungünstigen Verhältnisse unter der spanischen Herrschaft, durch innere Revolutionen und durch den spanischen Erbfolgekrieg, in der Entwickelung

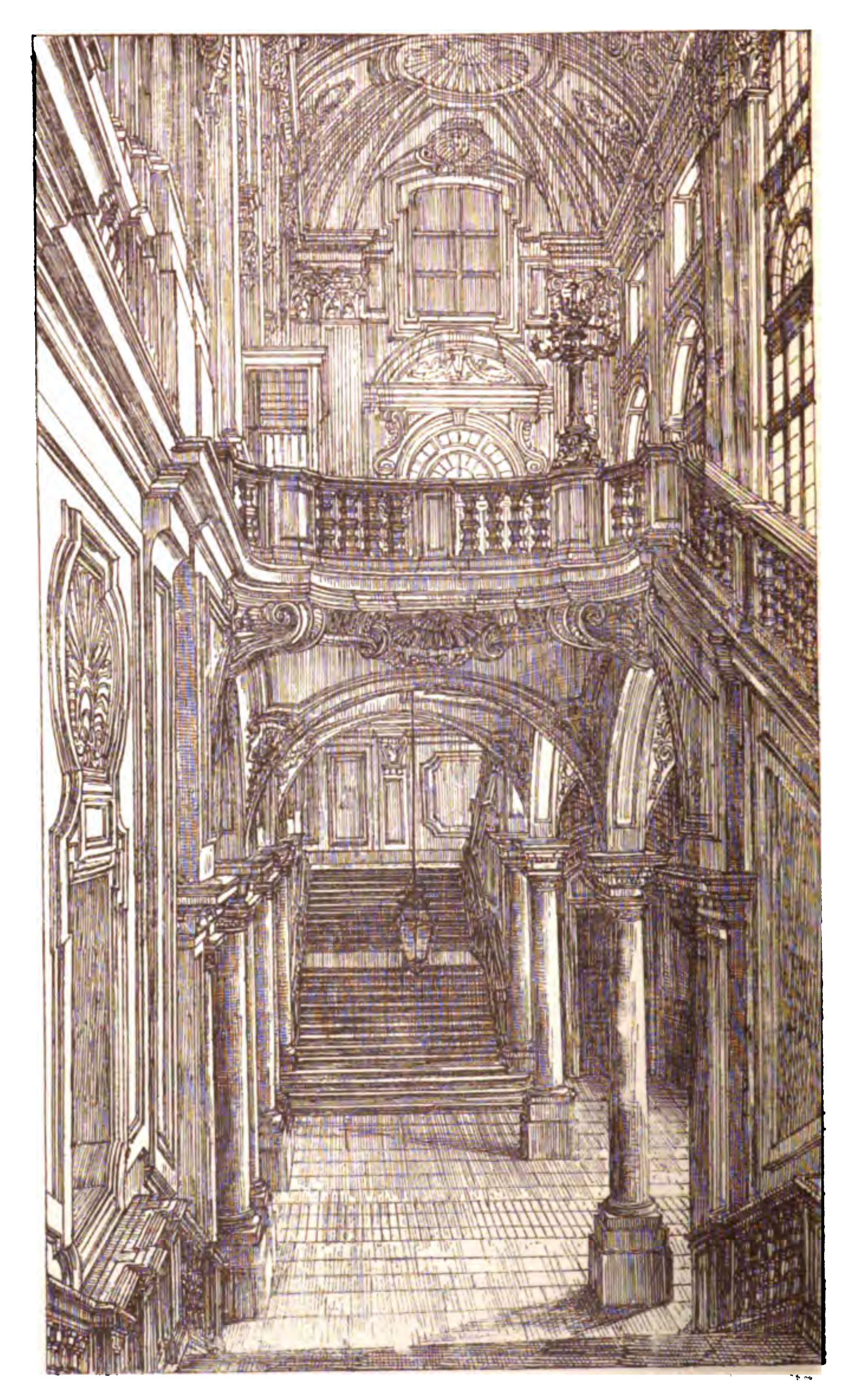


Fig. 165. Treppe im Pal. Madama. Turin.

gehindert; erst unter Carl III. folgte wieder eine bedeutende Thätigkeit auf diesem Felde; aber diese fällt bereits unter der Herrschaft des klassizirenden Zopfstils, also in den folgenden Abschnitt der Renaissanceentwickelung.

Von neapolitanischen Kirchen aus der Barockzeit sind zu nennen: S. Giovanni maggiore 1685, S. Maria delle Grazie a Capo Napoli, nach einer Zeichnung des de Sanctis und anderes. — Sicilien theilt dieselbe Stilrichtung in noch etwas phantastischerer Nüanzirung. Die Façade und der Glockenthurm der Kirche S. Gregorio in Messina zeigt ein ausschweifendes Barock mit vielfach verkröpften Pilastern und durchschnittenem Rundgiebel, über dem ein steiler Giebel aufsetzt. Der Glockenthurm derselben mit spiralförmig gewundener Spitze. Die Palazzata, die Häuserreihe am Hafen, von Ivara, ist bereits erwähnt.

b) Skulptur.

Die italienische Skulptur dieser Zeit erhob sich, im Gegensatz zur vorigen Epoche, wieder zur grössten Bedeutung. Noch einmal schuf das grosse Talent Bernini's einen neuen Skulpturstil, der wenigstens auf diesem Gebiete der Kunst den unbestrittenen Vorrang Italiens sicherte und für ganz Europa zur mustergültigen Regel wurde. Bernini ist zwar kein zweiter Michelangelo, denn die Reinheit der künstlerischen Absicht wird bei ihm durch das Streben nach augenblicklichem Effekt und hofmännische Aeusserlichkeiten mannigfach getrübt, aber doch ein Künstler ersten Ranges, eine jener universell beanlagten Naturen, denen die Macht gegeben ist, der gesammten Kunst eines Jahrhunderts ihren geistigen Stempel aufzudrücken. Auch äusserlich erreicht Bernini eine unter Künstlern beispiellose, fast fürstliche Stellung. — Der Sieg der neuen Richtung, die von nun an mit Entschiedenheit dem Prinzipe der Malerei folgte, war schnell und unwiderstehlich. Die Thätigkeit dieser zur internationalen Geltung entwickelten Schule wird eine wahrhaft ungeheure; sie hat mehr Denkmäler hinterlassen, als alle früheren Zeiten, die Antike mit eingerechnet. Dieselbe steht in einem engen Verhältnisse zur Baukunst und versteht sich vortrefflich auf eine ins Grosse gehende Gesammtwirkung. Ganz im politischen Sinne der Zeit ist es; dass nun unter den Bildhauern die Franzosen am zahlreichsten sind; so dass diese etwa um das Ende des 17. Jahrhunderts sogar in Rom das Uebergewicht der Zahl haben.

Kann man es dieser neuen Skulpturschule ernsthaft zum Vorwurfe machen, dass sie das ausübte, was sie so vortrefflich vermochte; nämlich das malerische Ideal der Zeit mit elementarer Gewalt zum Ausdrucke zu bringen? — Will man gerecht sein, so darf man den berninesken Stil mit der Antike

gar nicht in Parallele stellen. Hält man an der Meinung fest, dass die Aufgabe der Kunst jedes mal darin besteht, den Geist ihrer Zeit im Monumentalen auszuprägen; so kann man auch den Leistungen dieser Epoche einen hohen Werth nicht absprechen. Heute stehen wir der klassischen Reaktion, der speziell hellenischen Richtung am Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts, welche der Barockskulptur allen Werth, sogar die Existenzberechtigung absprechen wollte, schon bedeutend kühler, mit einem historisch gereiften Urtheile gegenüber; und können wohl aussprechen, dass die versprochene Rückkehr zur homerischen Naivität eine Fabel war, dass die neuklassischen Künstler sich oft als recht trockene Gesellen geberdeten und wenig genug im Ausdrucke des modernen Geistes leisteten, wenn sie sich nicht gelegentlich eine verstohlene Anleihe aus der sonst laut geschmähten Kunst der Barockzeit erlaubten. — Vielleicht ist es sogar heute noch zu früh, ein abschliessendes Urtheil über die Barockkunst abgeben zu wollen; denn wir stehen erst am Beginn einer neuen Folgewirkung. Die Zwischenzeit der klassischen Reaktion ist kaum erst überwunden und es lässt sich noch gar nicht übersehen, wohin die sich kundgebende Wiederaufnahme des malerischen Stils die neueste Skulptur führen kann. Wenn man aufmerksam auf das ist, was bedeutende Maler der Jetztzeit und mit ihnen weite kunstgebildete Kreise an der zeitgenössischen Skulptur schätzen; so wird man denselben Zug bemerken, der seinerzeit die Barockperiode einleitete. Das Interesse heftet sich auch jetzt wieder keineswegs an die, rein plastischen Gesetzen folgende, etwas akademisch trockene Wiedergabe der Antike, sondern an die den hergebrachten Kanon durchbrechenden frischen Impulse. Seitdem die wahre Antike, mit ihren auf äusserste Wirkung zielenden Absichten, durch die Funde der neuesten Ausgrabungen in beweisenden Beispielen wieder vor uns auflebt, wird es um so schwerer sein, an der alten akademischen Schablone festzuhalten. Vielleicht war ein Schlüter der echten Antike näher als ein Canova!

Die neue Malerei der Zeit von 1630 ab, welche so bestimmend auf den Skulpturstil der berninischen Schule einwirkte, wurde durch das Bestreben beherrscht, unter allen Umständen naturwahr zu sein, die genaue Auffassung des Geschehenden zu geben und die leidenschaftlichste Empfindung in ihrer ganzen Wucht zum Ausdrucke zu bringen. Diesen wirksamen Realismus eignete sich nun auch die Skulptur an. — Bernini erkannte recht gut den hohen Werth der Antike; aber er wollte mit Absicht modern sein und folgte deshalb mit allen Kräften dem durch die Malerei neu entdeckten Prinzip. Die Renaissance hatte in zwei Jahrhunderten die Vorbilder des Alterthums zu erreichen gesucht, jetzt fand Bernini in der Verbindung von Skulptur und Malerei einen neuen Weg; und selbst von dem Hinarbeiten auf perspektivische

Wirkung in die Ferne, welches die Deckenmalerei aufgebracht hatte, ging etwas auf eine statuarische Kunst über; allerdings, wie man zugeben muss, auch viel von Ostentation und falschem Prunk.

Giovanni Lorenzo Bernini, geboren zu Neapel 1598, stirbt zu Rom 1680. Sein Vater Pietro, aus Toscana stammend, war ebenfalls Bildhauer und brachte den Knaben mit nach Rom. Dieser war schon früh geschickt als Bildhauer und erwarb sich bald einen bedeutenden Ruf. Kardinal Barberini, der spätere Papst Urban VIII., wurde sein grosser Gönner. Bernini genoss als Bildhauer und Baumeister einer fürstlichen Stellung, galt als der erste Künstler seiner Zeit, und bestimmte bis zum Ende der Renaissance den Skulpturstil. Das historische Porträt, bei dem der Naturalismus berechtigt ist, wenn auch nicht einzig massgebend, wurde die starke Seite Bernini's und seiner Schule.— Auch schon in den nächst vorhergehenden Perioden war das Porträt gut, aber nun ist dies noch mehr der Fall. Die Grabdenkmale bilden jetzt eine wahre historische Gallerie. In Rom, Neapel, Florenz und Venedig finden sich eine Anzahl von Büsten dieser Art, welche den besten Leistungen des van Dyck gleich zu achten sind; die Charaktere sind nicht idealisirt, aber frei und grossartig aufgefasst.

Bernini steht dem malerischen Typus des Pietro da Cortona viel näher, als etwa dem des Guercino. Er liebt das Gemeinheroische in seinen Männerfiguren; ein Ausdruck, der in der Malerei erst um 1650 vorherrschend wird. An seinen Reiterstatuen Konstantin's und Karl's des Grossen, letztere von Cornachini ausgeführt, an den entgegengesetzten Enden des Vestibuls der St. Peterskirche zu Rom aufgestellt, kann man dies bemerken, ebenso an seinem Pluto in der Villa Ludovisi, welcher besonders eine Uebertreibung der cortonensischen Richtung giebt. An der letzteren Arbeit giebt sich auch die Art des Bernini zu erkennen, den jugendlichen und idealen Körpern ein weiches Fett zu geben, das den wahren Gliederbau umhüllt; wie denn Pluto's Finger tief in das Fleisch der Proserpina hinein tauchen. Eine Jugendarbeit von ihm, Apoll und Daphne, im oberen Saale der Villa Borghese, hat noch nicht diese üppige Bildung. In den heroischen und Charakterfiguren ist Bernini der Nachahmer Michelangelo's; aber seine übertriebene Muskulatur bringt nicht den Ausdruck elastischer Kraft hervor. Zum Theil hat an diesem Mangel auch die Politur schuld, die er allen Fleischtheilen geben zu müssen glaubte. Die grossen Stromgötter am Hauptbrunnen auf Piazza Navona, nach seinem Entwurfe ausgeführt, haben nicht diese Politur und machen vielleicht deshalb einen besseren Eindruck. Eine seiner besten Arbeiten ist der Triton der Fontäne auf Piazza Barberini. Der Naturalismus half ihm bei der Lösung dieser Aufgabe und wohl auch das architektonische Gefühl für Linien, das er doch in hohem Grade besass.

Die Gewandung Bernini's ist wenig genügend; das malerische Prinzip, nach dem er arbeitete, verdarb hier alles, wenigstens bei seinen Idealfiguren, bei denen das Körpermotiv durch die Gewandung in der Wirkung unterstützt werden muss. Bei den Porträtfiguren war dies anders, hier excellirt er in der Wiedergabe der Stoffe. Seine Papststatuen, Urban's VIII. und Alexander's VII. in St. Peter wurden die Muster für die Behandlung des schwerbrüchigen Purpurs, des gestickten Palliums, der feinfaltigen Alba, der Glanzstoffe der Aermel und der Tunika. Schliesslich kam er schon auf die Wiedergabe durchbrochener Manschetten und Säume. Seine Statue der berühmten Gräfin Mathildis, an ihrem unter Urban VIII. in St. Peter errichteten Grabmal, ist sehr schön, auch in Absicht auf Behandlung der Gewandung, und von ihm selbst ausgeführt. Das Relief stellt Gregor VII. vor, der dem Kaiser Heinrich IV. zu Canossa die Absolution ertheilt.

Eine wichtige Seite der berninischen Kunst ist die Darstellung des Affekts, in einer von der damaligen Malerei abgeleiteten Weise. Einfache Existenzfiguren giebt es gar nicht mehr, alle sollen handeln, und in Leidenschaft handeln. Dies macht sich schon in den Einzelstatuen geltend, noch mehr aber in den Gruppen. — Bernini's schleudernder David in der Villa Borghese ist der Ausdruck der grössten äusseren Spannung. — Gefährlich wurde dies Suchen nach Bewegungsmomenten für die Kirchenstatuen, für Engel und Heiligen, welche jetzt in grosser Anzahl auf den Balustraden, in den Nischen der Façaden und an den Altären gebraucht werden. So erforderte allein die Kolonnade des Platzes vor St. Peter 162 Heiligenfiguren zur Bekrönung. Hier musste endlich der zur Extase gesteigerte, durch Geberden versinnlichte Gefühlsausdruck, wie ihn sich die Malerei zu eigen gemacht hatte, aushelfen. Die Skulptur suchte nun nach allen möglichen Nebenmotiven, um es der Malerei in der Abwechselung nachthun zu können: der Heilige unterhält sich mit einem Kinderengel, oder blättert heftig in einem vorgestützten Buche. Bernini's Marmorstatuen der Engel auf Ponte S. Angelo beschäftigen sich mit den von ihnen gehaltenen Marterinstrumenten. Besonders häufig zu bemerken ist ein inspirirtes Auffahren, wie aus einem Traum, z. B. an seinen Statuen in der Cap. Ghigi in S. Maria del popolo, oder ein eifriges Betheuren und Schwören, wie an seiner Kolossalstatue des S. Longinus in einer der Pfeilernischen der Kuppel von St. Peter.

Eine besonders pikante Wirkung wollte Bernini an Nischenfiguren erreichen, indem er sie zu gross zur Nische bildete, wie seine Statuen in der Cap. del orto im Dom zu Siena zeigen. Die Ausgleichung dieses Massstabfehlers liegt dann in der gebückten Stellung und Aehnlichem. In diesem Momentanen, vermeintlich Dramatischen, sollte etwas besonders Ueber-





FIG. 166. FONTANA DI PIAZZA NAVONA. ROM.



FIG. 167. BERNINI. GRABMAL URBAN'S VIII. IN ST. PETER.

raschendes gegeben werden. Die Attribute der Heiligen wurden in wirklicher Grösse gebildet, der Illusion zu Liebe. Das Einfachere drang nur noch mitunter durch, wie in Bernini's heiliger Bibiana in S. Bibiana und in den liegenden Statuen von ihm, die der seligen Lodovica Albertoni in S. Francesco a ripa zu Rom und dem nach seinem Modell von Giorgini ausgeführtem heiligen Sebastian in Sebastina.

In seiner schon erwähnten mythologischen Gruppe «Apoll und Daphne» gab Bernini ebenfalls die beliebte Auffassung des Moments. In seiner Brunnengruppe auf Piazza Navona wollte er die elementarischen Naturgewalten in Michelangelo's Sinne darstellen, aber statt des gewaltigen Daseins gab er das Pathos. Die Fontäne des Obelisken auf Piazza Navona ist zur Zeit Innocenz X. (Pamphili) erbaut. Der Obelisk aus rothem Granit stammt aus dem Cirkus des Romulus und steht auf einem Felsen, der eine Höhle bildet. An den Ecken des Felsens sind vier kolossale Figuren von Stromgöttern in weissem Marmor gebildet: der Ganges, der Nil, die Donau und der Laplatastrom (Fig. 166). Andere Fontänen des Bernini, unter Urban VIII. errichtet, sind: die Barcaccia auf dem spanischen Platze und der Glaucus auf der Piazza Barberini, in Mitten einer grossen doppelten Muschelschaale.

Bernini's schon erwähnte Prachtgräber der Päpste werden für die Nachfolger typisch (Fig. 167). Das Grabmal Urban's VIII. im Chor von St. Peter zeigt bereits die Niedlichkeiten in der Behandlung der Gewandung; das Grabmal Alexander's VII. über einer Thür seitwärts vom linken Querschiff in St. Peter angebracht, zeigt wie das vorige die Allegorie des Todes in Gestalt eines Skeletts. Am Grabmal Urban's VIII. schreibt der Tod auf einem marmornen Zettel die Grabschrift zu Ende; am Monument Alexander's VII. hebt das Skelett die kolossale Draperie von gelb und braun geflecktem Marmor empor, unter welcher sich die Thür befindet. — Das Feld der Allegorien wurde in dieser Zeit besonders stark kultivirt und es mag wohl sein, dass die moderne Kunst im Gegensatz zur Antike diese Ausdrucksform nicht entbehren kann. Calderon, der grosse Dichter der Barockzeit, liess ebenfalls seine allegorischen Personen handelnd auftreten, auch Rubens versuchte ähnliches in der Malerei; aber ob der Plastik dasselbe erlaubt ist, wäre doch noch die Frage? — Wenn man diese Idealfiguren auffahren, sich zerren, ja auf einander losschlagen sieht, so wirkt dies unzweifelhaft lächerlich. Indess wird diese neue Gattung später von der Schule Bernini's ins Unendliche variirt.

In den Altargruppen ist Bernini oft ganz vortrefflich. Seine Pietà, in der Krypta unter der Kapelle Corsini im Lateran zu Rom, ist durchaus malerisch komponirt, aber von schönem Ausdruck ohne falsches Pathos. Auch sein Christusleichnam, in der Crypta des Doms von Capua, ist eine sehr gute Arbeit.



Die Glorien und Ekstasen, der grosse Vorwurf der Malerei dieser Zeit, mussten ebenfalls ins Plastische übersetzt werden, und hierzu wurden nun hauptsächlich die Hochaltäre der Kirchen verwendet. Die Hauptfigur schwebt in der Regel auf einer Wolke, welche noch von Engeln und Engelskindern bevölkert wird. Konsequenterweise verfiel man endlich auf die bildnissmässige Wandgruppe. Von Bernini ist in dieser Art, die berühmte Verzückung der heiligen Teresa im linken Querschiff von S. M. della Vittoria zu Rom, welche er selbst als sein Meisterstück betrachtete. Auch das Durchbrechen des architektonischen Rahmens macht die Skulptur der Dekorationsmalerei nach. Bernini's «Catedra», im Chor von St. Peter, deckt einen Theil der Chorwand vom Fusse bis zum Kranzgesims und wurde noch unter Urban VIII. ausgeführt. Sie fängt unten mit der Freigruppe der vier Kirchenväter an, welche die Catedra des heiligen Petrus tragen, und endet oben als Wanddekoration, mit einer Glorie von Engeln, zwischen Wolken und Strahlen um ein Ovalfenster vertheilt und mit dem heiligen Geist in Gestalt einer Taube schwebend (Qu. Gailhabaud, Heft 66).

In der Kapelle des heiligen Sakraments in St. Peter befindet sich ein Ciborium nach Bernini's Zeichnung, in Gestalt eines runden, mit Säulen geschmückten Tempels, von vergoldeter mit Lapis Lazuli ausgelegter Bronze.

Der Ruf Bernini's verbreitete sich über Europa: Carl I. von England liess seine Büste von ihm arbeiten, Kardinal Mazarin wollte ihn nach Paris ziehen; aber erst 1665 unter Colbert trat Bernini diesen Triumphzug an, der mit einer Niederlage enden sollte. In Paris arbeitete er die Büste Louis XIV. in Marmor, jetzt im Louvre, ganz gut in der Wiedergabe des kalten, hochnäsigen Despoten. Nach Rom zurückgekehrt, machte er unter Clemens X. die päpstliche Büste und einige Gemälde, darunter das der Kapelle des heiligen Sakraments in St. Peter. Seine letzte Bildhauerarbeit war ein Christus in halber Figur in Marmor, für die Königin Christine von Schweden.

Alessandro Algardi (1598—1654), als Architekt schon genannt, als Bildhauer von grösserer Bedeutung, folgt der berninischen Richtung, bringt aber noch Anklänge einer früheren Schule mit. Der entschiedene Naturalismus der neuen Richtung genügte, wie sich schon bei Bernini ergab, am ersten bei den Porträts und in der Darstellung des Kindes, das eigentlich kaum einer Idealisirung bedarf. Algardi bildete oft ganz naive und schöne Kinderfiguren und genoss dafür einen verdienten Ruhm. Seine Idealköpfe haben denselben Werth, wie die besten der bolognesischen Malerschule; Beispiele solcher im rechten Querschiff von S. Carlo in Genua. Das Prachtgrab Leo's XI. in St. Peter, von Algardi, folgt dem durch Bernini am Grabmal Urban's VIII. gegebenen Typus. Für den Hauptaltar von S. Paolo zu Bologna arbeitete

TAF. 21.



FIG. 168. STEFANO MADERNA. S. CAECILIA.

derselbe eine Enthauptung Johannis in zwei kolossalen Figuren; allerdings ein Zurückbleiben gegen die damals auf den Hochaltären üblichen Glorien. Algardi's Attila in St. Peter, Kapelle Leo's des Grossen, wird wohl das grösste Relief der neueren Kunst genannt, aber es gehört eher zu den jetzt üblich werdenden Wandgruppen; und wenn auch Algardi immer gewissenhaft ist und naiven Schönheitssinn behält, so kann er doch den Verfall des Reliefstils, der sich in das Gemälde verliert, nicht aufhalten. Die Reliefs über den Apostelstatuen im Lateran sind von Algardi und seinen Zeitgenossen entworfen.

Francesco Mocchi († 1646) steht, noch mehr als der Vorgenannte, auf der Grenzscheide zwischen dem bisherigen und dem berninischen Stil, aber seine Reiterstatuen sind doch schon äusserst affektirt durch heftige Bewegungen und die schlecht ideale Gewandung. Von ihm, die Bronze-Reiterstatuen des Alessandro und des Ranucio Farnese auf dem grossen Platze zu Piacenca (1625). Seine Heiligenfiguren sind echt berninisch in den gezwungenen Motiven der Bewegung. Die S. Veronica von ihm, eine der vier kolossalen Nischenfiguren in den Kuppelpfeilern von S. Peter, läuft eilig mit dem Schweisstuche. Eine Verkündigung, im Dome zu Orvieto von Mocchi, zeigt die Figuren der Maria und des Engels auf Marmorwolken. Der Engel schwebt im hastigen Fluge heran und die heilige Jungfrau lässt eine Miene der Entrüstung sehen.

Von den vier Nischenfiguren an den Kuppelpfeilern von S. Peter sind, ausser den schon genannten, dem heiligen Longinus von Bernini und der heiligen Veronica von Mocchi; die beiden anderen von Andrea Bolgia und Franz Duquesnois. Ersterer hat die heilige Helena und letzterer den heiligen Andreas gearbeitet. Diese Statuen beziehen sich auf vier bedeutende Reliquien der St. Peterskirche: das Schweisstuch der heiligen Veronica, ein Stück vom Kreuze Christi, die Lanze, mit der die Seite Christi durchstossen wurde und das Haupt des heiligen Andreas.

Stefano Maderna (1571 — 1636) liefert noch zu den Martyrien ohne Pathos ein Beispiel. Seine S. Cäcilia in S. Cäcilia zu Rom unter dem Hochaltar ist eine schöne, liegende, in ihrer Art rührende Figur (Fig. 168).

Für den Ignatiusaltar in der Kirche del Gesù in Rom, vom Pater Pozzo komponirt, arbeitete Legros, einer der bedeutendsten französischen Bildhauer Roms die silberne Statue des Heiligen.

In derselben Zeit vollendete Giuseppe Rusconi die Statue des heiligen Ignatius Loyola für die Nische eines Hauptpfeilers in St. Peter, durch tieferen Ausdruck und gediegene Ausführung ausgezeichnet. — Von Camillo Rusconi, das Grabmal Gregor's XIII., erst 1723 lange nach seinem Tode errichtet, als das Beste in der von Bernini in St. Peter begonnenen Reihe der Papstgräber.

Die Allegorien spielen auch in der florentinischen, nachberninischen Schule eine bedeutende Rolle; selbst die einzelnstehenden Figuren dieser Art unterliegen der manierirten Bildung alles Idealen. Beispiele sind die Statuen im Chor von S. M. Maddalena de Pazzi in Florenz. Von Montani die Religion und die Unschuld, von Spinazzi Reue und Glaube, letztere eine der beliebten verschleierten Figuren. — Die unter Foggini's Leitung dekorirte, 1692 vollendete Cap. Feroni, in der Annunziata zu Florenz, ist ein Prachtstück berninesker allegorischer Bildungen. Das Grabmal zeigt, einzig der Symmetrie zu Liebe, zwei Sarkophage statt eines, auf dem einen sitzt die Treue mit dem bronzenen Porträtmedaillon und die Schiffahrt, an dem anderen die Abundantia maritima und der Gedanke, letzterer als ein nackter Alter mit Büchern personifizirt. Ueber den Sarkophagen stehen S. Franciscus und S. Dominicus, unter dem Kuppelrand schweben Engel und in der Kuppel Putten. Das Ganze mit dem Altarbilde von Lotti hat, trotz der gesuchten Einzelheiten, immer noch den Anschein einer zusammengehörigen Erfindung. Von Foggini, drei grosse Altarreliefs in der Cap. Corsini im Carmine. Engelchen schieben die Wolken, auf welchen der entzückte Heilige ruht. In dem Relief der Schlacht sprengen die Besiegten aus dem Rahmen heraus. Es sind ganz gemäldeartige Kompositionen und gehören dennoch zu den tüchtigsten Arbeiten der ganzen Richtung. — Die Altargruppe im Baptisterium zu Florenz, um 1732 von Ticciati gearbeitet, giebt einen tiefsten Grad der Ausartung der Glorien mit Marmorwolken: von den schwebenden Engeln trägt wieder einer die Wolke, auf der Johannes der Täufer kniet, ein anderer Engel stützt die Wolke mit dem Rücken und ein Stück derselben quillt bis über den Sockel herunter.

Giuseppe Mazza in Bologna ist in den Reliefs einer der Besseren, da er noch der bolognesischen Malerschule folgt. Ausser zahlreichen Arbeiten in seiner Vaterstadt, hat er in S. Giovanni e Paolo zu Venedig in sechs grossen Bronzereliefs das Leben des heiligen Dominicus geschildert. Oben sind Glorien, unten die irdischen Vorgänge dargestellt. Das Relief mit dem Tode des Heiligen ist besonders gelungen. — Auf dem Hochaltare der Kirche del Redentore zu Venedig befinden sich von Mazza kleine Statuetten von glücklicher Bildung, aus dem Jahre 1679.

Dagegen sind die allegorischen Statuen des Michele Ongaro in der Kapelle Vendramin in S. Pietro di Castello zu Venedig kaum zu entziffern. Justus de Curt hat auf dem Hochaltar der Salute zu Venedig, neben der Madonna, die Zwietracht als ein hässliches altes Weib in flatterndem Gewande gebildet, von einem Engel mit der Fackel verfolgt. — Das Mausoleum des Dogen Valier in S. Giovanni e Paolo von Baratta, einem der besseren Nachfolger Bernini's,



FIG. 169.

PUDICITIA. CHIESA DI S. SEVERO. NEAPEL.



FIG. 170.

IL DISINGANNO. CHIESA DI S. SEVERO. NEAPEL.

ist ein grosses Wandgrab von zwei Ordnungen, wie in Venedig üblich. Unter den oberen Statuen befindet sich die interessante Darstellung einer Dogeressa in vollem Kostüm. Das Grabmal des Dogen Pesaro in den Frari († 1669), von einem gewissen Barthel, giebt dagegen eine ganz verwilderte Konzeption: vier Mohren als Atlanten tragen das Hauptgesims und sind mit zerrissenen Hosen von weissem Marmor als Besiegte ganz erbärmlich charakterisirt.

In Genua, eine Anzahl Glorien auf den Hochaltären einiger Kirchen von Domenico und Filippo Parodi, in entschiedener Nachahmung von malerischen Leistungen an derselben Stelle. Mit der Wahl dieser Stoffe beginnt die Nothwendigkeit den überirdischen Raum durch Wolkenbildungen zu versinnlichen. Hauptsächlich sind es Assunten, von Engeln gen Himmel getragen. — Von Schiaffino, um 1718, eine malerische Nischengruppe auf Wolken schwebend, auf einen Hochaltar in S. Maria della consolazione in Genua. Die Wolken, auf welchen zerstreut die Madonna, Engel und Heilige in allen Stellungen ekstatischer Andacht verharren, scheinen sich von den Wänden der Nische aus zu entwickeln. — Maragliano in Genua (um 1700) kam auf die bemalten Gruppen des Guido Mazzoni zurück. Seine Figuren sind gewöhnlich in einer von oben beleuchteten Nische über dem Altar rein als Bild angeordnet. Sein Material ist meist Holz und die Ausführung höchst liebevoll. Seine besten Altargruppen, von schönem und wahrem Ausdrucke, in S. Annunziata, in S. Stefano, mehrere in S. Maria della pace, im Chor derselben eine grosse Assunta mit S. Franz und S. Bernardin, in der zweiten Kapelle rechts ein S. Franz mit den Wundmalen und anderes. — In einer Kapelle der S. Maria della pace eine Gruppe desselben Stils von Pasquale Navone.

Die nachberninische Schule von Neapel, bietet in den Statuen der Kapelle der Sangri, Duchi di S. Severo, Beispiele der fortgeschrittensten Gewandkünstelei. Von S. Martino der ganz verhüllte Christusleichnam, bei dem das Hauptinteresse verkehrterweise auf dem Durchscheinen möglichst vieler Körperformen durch ein feines Linnen beruht, obgleich sonst die Bildung nicht gerade zu tadeln ist. — Von Corradini die ganz verhüllte, sogenannte Pudicitia, von ziemlich gemeiner Bildung, die sich durch die künstliche Durchsichtigkeit der Hülle erst recht aufdrängt (Fig. 169). — Von dem Genuesen Queirolo ist die Gruppe «il disinganno», die Enttäuschung. Ein Mann, Porträtfigur des Raimondo di Sangro, macht sich mit Hülfe eines herbeischwebenden Engels aus einem mit virtuoser Meisselfertigkeit gearbeitetem Stricknetze frei; der geistige Gehalt ist aber trotz aller Illusion unbedeutend und die Formgebung keineswegs zu loben (Fig. 170). Von Corradini findet sich eine ebenfalls verhüllte «Wahrheit» in der Gallerie Manfrin zu Venedig. —

Uebrigens sind diese mühevollen Meisselfertigkeiten im Barockstil, der viel mehr ein geistreiches Improvisiren liebt, doch selten.

In Rom setzen die späteren Nachtreter Bernini's die Arbeit an den Papstgräbern fort und haben den Meister noch weit in der plastischen und poetischen Rücksichtslosigkeit überboten. Allegorische Einfälle und naturalistisches Detail müssen die Meisterschaft beweisen. Ein Denkmal dieses nachberninischen Stils ist das Grabmal der Maria Sobieska im linken Querschiff von St. Peter, sonst prachtvoll und von sorgfältigster Ausführung. — Pietro Bracci führt das Prachtgrab Benedict's XIV. in St. Peter und dasjenige Benedict's XIII. in der Minerva aus. Von demselben, die Hauptfigur der 1762 unter Clemens XIII. erbauten Fontana die Trevi; ein Neptun auf einem von Meerpferden gezogenen Wagen. Die Nischenfiguren, der Ueberfluss und die Gesundheit, von Phil. Valle. Sämmtliche Figuren in Marmor.

Die bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts beginnende Besserung des Stils, die neue Auffassung der Antike, bringt zunächst den sogenannten Zopfstil hervor und gehört in den betreffenden Abschnitt.

c) Malerei.

Die Bernini'sche Epoche in Architektur und Plastik findet ihre congeniale Vertretung in der Malerei durch Pietro Berettino da Cortona (1596—1669), den mittelbaren Schüler des Florentiners Lodovico Cardi, genannt Cigoli (1559—1613). Pietro's aufs Grosse und auf dekorative Gesammtwirkung gerichteter Sinn bedingt eine durchgehende Gleichgültigkeit gegen die genaue Formendarstellung und gegen den besonderen Ausdruck des Einzelcharakters in den Köpfen. Gegen die von den Caracci's erreichte Höhe ist bei ihm, nach dieser Seite hin, ein entschiedener Nachlass zu bemerken. Indess ist Pietro da Cortona ein sicherer Zeichner von entschiedener Begabung und ein ebenso gewandter Kolorist, ganz geeignet, um in grossen dekorativen Malereien eine einheitliche Wirkung hervorzubringen. In allen Fällen schmeichelt der Gesammteindruck seiner kolossalen Gewölbmalereien dem Auge, durch den vorherrschenden hellen Ton, die sonnige Luft und die bequeme Bewegung der Figuren. Von ihm sind die Deckengemälde der Chiesa nuova in Rom; dann als eins seiner Hauptwerke, die Malerei des kolossalen Gewölbes im Hauptsaale des Pal. Barberini. Das über den ganzen Raum ausgebreitete Freskogemälde stellt den Triumphzug des Ruhmes dar, mit den Attributen der Familie Barberini. Auch die von Pietro angegebenen Stucko's sind hier von einer sehr schönen Ausführung. Allerdings gehört schon eine beträcht-



liche Kenntniss der barberinischen Hausgeschichte dazu, um das zu errathen, was der Maler in seinen Bildern gemeint hat. — Andere Hauptwerke von ihm sind eine Anzahl Plafonds im Pal. Pitti und Wandfresken in einem Saale daselbst; die letzteren etwas gründlicher durchgeführt als seine Deckenmalereien, aber deswegen nicht erfreulicher. Auch in diesen Bildern im Pal. Pitti wird der Stoff, Mythologie und Allegorie, mit Anspielungen auf die mediceische Hausgeschichte im Grossen verwerthet und bleibt meist unverständlich. — Weiter sind noch von Pietro da Cortona herrührend, die Malereien eines Saals im Pal. Pamfili auf Piazza Navona zu Rom und eine Anzahl in den Gallerien zerstreuter Staffeleibilder. An seinem «Bund zwischen Jacob und Laban», im Louvre, merkt man noch nicht die beginnende Epoche des Verfalls, es ist ein Meisterwerk. Sein Bild «Rahel und Lea mit ihren Kindern», ebenfalls im Louvre, ist fein und elegant im Stil, von warmer und heller Farbe und mit schönen Köpfen. Die «Geburt der Jungfrau» ist voll Frische, Grazie und Jugend und auch die «heilige Martina, sich weigernd den falschen Göttern zu opfern», ist ein bewunderungswürdiges Bild. Beide sind im Louvre wie die vorigen.

Besonders in der für diese Stilepoche so äusserst wichtigen Gewölbmalerei findet die cortonensische Manier eine bedeutende Nachfolge; aber der Zeit nach sind die Ausläufer der Schulen der Caracci, der Florentiner und Neapolitaner früher zu betrachten und ebenfalls sind die Folgen des niederländischen Einflusses auf die italienische Malerei vorher zu erörtern.

Sassoferrato, eigentlich Giov. Battista Salvi (1605—1685), hängt erst mittelbar, vermuthlich durch Domenichino, mit der Schule der Caracci zusammen; aber er geht seinen eigenen, im Einzelnen durchaus selbstständigen Weg, im Ganzen mehr nach dem Vorbilde Rafael's. In seiner schönen Madonna del rosario in S. Sabina in Rom, Kapelle rechts vom Chor, befolgt er mit Absicht die alte strenge Anordnung. Auch bei einer Anbetung der Hirten, im Museum von Neapel, vermeidet er das übliche Pathos und giebt das Gemüthliche. Ebenso naiv, wenn auch etwas sentimental, ist er in Scenen aus dem Jugendleben Christi. Eine heilige Familie im Pal. Doria zu Rom und Joseph's Tischlerwerkstatt, in der Christus die Sphäne zusammenkehrt, im Museum von Neapel. — Auch seine Madonnen sind von echt mütterlichem Ausdruck, wenn auch ohne Grossartigkeit. Dieser Art sind: die schon erwähnte Madonna del rosario, andere im Pal. Borghese zu Rom, in der Brera zu Mailand und im Pal. Manfrin zu Venedig. In den Uffizien und im Pal. Doria zu Rom, befinden sich Einzelfiguren der Madonna von ihm, meist demüthig abwärts schauend, ohne die Verhimmelung des Carlo Dolci.

Dieser ebengenannte Carlo Dolci (1616—1686), ein Ausläufer der florentinischen Schule, holt in hunderten von Darstellungen ein, was die Schule



bis dahin an Affektmalerei versäumt hatte. In den Marterbildern verwendet er das Grässliche, mitunter auch das Abgeschmackte. In seiner heiligen Apollonia im Pal. Corsini zu Rom zeigt die Heilige nur die Zange mit einem der ausgerissenen Zähne. In den Bildern des vorherrschenden Seelenausdrucks ist Dolci besonders stark vertreten. Sein dornengekrönter Christus, das Ecce homo, im Pal. Corsini in Rom, sein reuiger Petrus, als Ekstasenbild gemalt, im Pal. Pitti; andere Propheten- und Heiligenbilder von ihm im Pal. Pitti, in den Uffizien und besonders im Pal. Corsini zu Florenz. — Dolci ist süsslich, malt eine konventionelle Andacht mit Kopfhängen und Augenverdrehen, dabei eine gewisse Uebereleganz in der Haltung der Hände. Sein Kolorit zeigt schwarze Schatten und geleckte Lichtpartien; aber seine Ausführung ist fleissig, und sein bedeutender, angeborener Schönheitssinn bleibt immer erkennbar.

Die Schule von Neapel, die geistige Nachfolge Caravaggio's in jedem Sinne, ausser im Kolorit, vertritt der Valencianer José Ribera, genannt lo Spagnoletto, geboren 1593, verschwunden seit 1656. In seinem wilden Genie ist etwas vom Banditen, vom Inquisitor und vom Gewaltmenschen; er stattet die Martyrien mit dem ganzen Apparat des Henkers und erschreckender Naturwahrheit aus. Wie aber Anderes von ihm beweist, etwa seine «Anbetung der Hirten» im Louvre, und auf diesem Bilde besonders der anmuthige Kopf der Jungfrau, war ihm die reine Schönheit keineswegs unerreichbar. Das Jesuskind liegt hier in einer Holzkrippe, umgeben von drei Schäfern und einer Frau, welche ein Lamm darbringen; im Hintergrunde verkündigt ein Engel den Hirten die Geburt Christi. — In Ribera's Kolorit sind noch Studien nach Correggio und den Venetianern sichtbar, trotzdem wird er oft hart, glasig und grell. So, in seinem Bacchus, vom Jahre 1626, im Museum von Neapel. Eine Figur des heiligen Hieronymus in der Tribuna der Uffizien ist venetianisch im Kolorit. Ein sehr spätes, aber mit Liebe gemaltes Bild, sein heiliger Sebastian im Museum von Neapel, ist deshalb merkwürdig.

Spagnoletto's Hauptbild, die «Kreuzabnahme», im Tesoro von S. Martino zu Neapel, ist in den Linien unangenehm; aber die Farbe ist vortrefflich und der Schmerz in einer wahrhaft ergreifenden, wenn auch zu naturalistischen Art dargestellt. Wieder im Sinne eines gemeinen Naturalismus ist das kolossale Bild von ihm, «die Kommunion der Apostel», im Chore von S. Martino zu Neapel, gemalt. In seinen ekstatischen Andachtsbildern lässt er als herberer Naturalist das Visionäre ganz weg, wie in seinem S. Stanislaus Kostka im Pal. Borghese, der das Christkind auf den Armen hält. — Propheten und Heiligenbilder von ihm in den Gallerien von Parma und Neapel.

Corenzio war ein anderes Mitglied der Schule; dann Giov. Batt. Caracciolo,

welcher sich mehr dem Stile der Caracci anschloss. Von Letzterem im Chor von S. Martino in Neapel, eines der Kolossalbilder, «die Fusswaschung»; dasselbe behandelt den kirchlichen Stoff wie eine Genrescene.

Massimo Stanzioni (1585—1656), der grössere Schüler des Caraccioli, nahm auch von Caravaggio vieles herüber. Im Kolorit ist er reicher und milder als Spagnoletto. Im Chor von S. Martino von Neapel, ein drittes der Kolossalbilder von ihm, ein figurenreiches Abendmahl, im Sinne des gemeinen Naturalismus behandelt. Dagegen ist seine Pietà über dem Portal von S. Martino noch ganz herrlich und den seelenvollsten Bildern zuzuzählen, hier übertrifft Stanzioni in der edlen Haltung und Verkürzung des Leichnams Christi alle Neapolitaner, besonders den Spagnoletto. — Von den italienischen Karthäuserbildern, welche die weltvergessene, tiefe und stille Seelenandacht darstellen, giebt Stanzioni eines der schönsten Beispiele, zu S. Martino in Neapel, Cap. di S. Brunone, mit der Geschichte und Apotheose des Heiligen. Seine Fürbitte des S. Emidio in Trinità de' Pellegrini ist ebenfalls noch eine Darstellung der schönen und gemässigten Andacht. — In den Glorienbildern mit Untenansicht verfährt Stanzioni unter den Neapolitanern am gewissenhaftesten. An der Flachkuppel der Kapelle des heiligen Bruno zu S. Martino in Neapel ist, trotz der gründlichen Untenansicht, das anbetende Aufwärtsschweben des Heiligen, die Wolken von Putten und das Konzert der grösseren Engel, ungemein schön und geistvoll gegeben.

An der Flachkuppel der zweiten Kapelle, rechts in S. Martino, hat Stanzioni ganz im Sinne seiner Schule einen Stoff behandelt, dem er nicht gewachsen war: «Christus in der Vorhölle».

Domenico Finoglia, der bedeutendste Schüler des Stanzioni, hat ein noch stilles und würdiges Andachtsbild gemalt, S. Bruno, der die Ordensregel empfängt, im Museum zu Neapel.

Mittelbare neapolitanische Nachfolger des Caravaggio sind: Mattia Preti, genannt il Cavalier Calabrese (1613—1699), dann Andrea Vaccaro u. a. — Das Kolorit des Calabrese hat nur den Werth einer äusserlichen Farbenbravour. Er gehörte zu den neapolitanischen Virtuosen der Schnellmalerei, die überall umherreisten; so hat er auch Chor und Kuppel des Carmine zu Modena mit seinen Improvisationen bedeckt. — In den Marterscenen leistet der Calabrese das Mögliche an Naturalismus; betreffendes im Museum von Neapel. — Im Querschiff von S. Pietro a Majalla zu Neapel hat er in flachen Deckenbildern die Geschichte Papst Cölestin's V. und der heiligen Katharina gemalt, mit Geist und Mässigung. In dem Bilde der, von fackeltragenden, blumenstreuenden, singenden Engeln auf Wolken, nach dem Sinai gebrachten Leiche der Heiligen ebenda, erhebt sich sein Naturalismus zur Würde. In

seinen alttestamentarischen Historien, wie in der «Rückkehr des verlorenen Sohns» im Museum von Neapel, verlässt der Calabrese gänzlich die biblische Weise; er schildert den Vorgang nach dem Leben, als einen täglich vorkommenden und verzeihlichen. — Im Genrebild war il Calabrese vielleicht von den Niederländern inspirirt, seine «Musik bei Tische» im Pal. Borghese ist gut niederländisch, ebenso sein «Concert» in ganzen Figuren im Pal. Doria zu Rom.

Andrea Vaccaro entwickelt in den Andachtsbildern im Museum von Neapel eine würdige Haltung, auch in seinem «Kindermord zu Bethlehem» ebenda, weiss er sich zu mässigen. Sein bestes Bild ist «die Kreuzigung» in Trinita de' Pellegrini zu Neapel.

Die Schüler Spagnoletto's, der Schlachtenmaler Aniello Falcone und der in allen Gattungen schaffende Salvator Rosa (1615—1673), setzen die neapolitanische Schule unter dem starken Einflusse der Niederländer fort. Salvator Rosa ist ein Romantiker, vor dem Wiedererscheinen der schulmässigen Romantik, etwa wie Rembrandt. Er hat zuerst die Knalleffekte in die Kunst eingeführt: Unerwartete Schatten und Lichtwirkungen, in der Landschaft gefahrdrohende Klippen und wilde drohenden Wolkenbildungen. Oft hat Salvator Rosa noch eine vortreffliche Farbengebung; er malt das wärmste Licht und das klarste Helldunkel, wie in seiner «Verschwörung des Catilina» im Pal. Pitti, meist aber ist er fahl und dumpf im Kolorit. In der Auffassung und Wiedergabe der heiligen Geschichten gehört Rosa zu den krassesten Naturalisten. In seinem Bilde «Christus unter den Schriftgelehrten» im Museum von Neapel malt er um den göttlichen Knaben herum das brutalste Volk. Sein erwähntes Genrebild, «die Verschwörung des Catilina», giebt eine ausgesuchte Gesellschaft bösartig gemeinen, aber vornehm kostümirten Gesindels. Sonst sind seine halben und ganzen Profanfiguren nur renommistisch gemalte Dekorationsstücke, wie die im Pal. Pitti, befindlichen: der «Poeta» und der «Guerriero». — Seine «Hexe von Endor» im Louvre, ein vampyrartiges Wesen, erleuchtet vom Feuer eines Dreifusses, mit dem gespensterhaft aus dem Dunkel auftauchenden Schatten des herbeigerufenen Samuel, mit Saul und seinen erschreckten Begleitern, ist von grauenhafter Wirkung.

Auch auf eine damals aufkommende Gattung der italienischen Malerei, die Schlachtenmalerei, sind die Niederländer nicht ohne Einfluss. Michelangelo Cerquozzi und Salvator Rosa haben hierin den Ton angegeben und malen das Schlachtgewühl mit dem Hauptnachdruck auf grosse Anordnung nach Farben und Lichtmassen. Salvator Rosa hat sich hier in kenntlicher Weise von der Amazonenschlacht des Rubens beinflussen lassen. Im Louvre, ein Schlachtbild von Salv. Rosa, ohne historischen Anhalt, die Schlacht an

sich, aber von einer fremdartigen und packenden Energie. Neben einem marmornen Säulenportikus fallen sich die Kavaliere mit unglaublich hitzigem Ungestüm an. Sie hauen, stechen und schlagen aufeinander los, mit einem ganzen Arsenal antiker und barbarischer Waffen. Im Hintergrunde wendet sich ein Theil der Reiter zur plötzlichen Flucht, über dem Ganzen schwebt ein düster drohender Himmel. — Eine grössere und eine kleinere Schlacht von S. Rosa im Pal. Pitti, einiges im Pal. Corsini zu Florenz.

In der nach dem Vorbilde der Niederländer in Italien gepflegten Landschaftsmalerei ist Salvator Rosa mehr als in einer anderen Gattung selbstschöpferisch; er verdankt hierin anderen nur die Anregung und höhere technische Ausbildung. Er malt abendliche, oft zornig beleuchtete Felsgegenden und schroffe Meeresbuchten, unheimlich staffirt, wie in einem seiner Bilder im Pal. Colonna zu Rom. Dann erhebt er sich zu einer ruhig erhabenen, durch bedeutende Formen und Ströme von Licht überwältigenden Art, wie in dem Bilde «la selva de' filosofi« und den Geschichten des Diogenes, im Pal. Pitti, der Predigt Johannis und der Taufe Christi im Pal. Guadagni zu Florenz. Anderes von ihm, in den Palästen Corsini und Capponi, sowie in den Uffizien. Dazwischen, oder später, malt er auch frechere Bravourstücke, wie «la pace» im Pal. Pitti und kalte, sorgfältige, überfüllte Marinen, ebenda. Eine besonders phantastische Landschaft in der Brera zu Mailand, mit der gespenstischen Leiche des heiligen Paulus Eremita. Eine andere Landschaft von ihm im Louvre, höchst poetisch in dieser Art; stürmischer Himmel, schwarzer Wasserstrudel, halbentwurzelte Bäume, zerrissene Felspartien und unheimliche Staffage, aber im Ganzen etwas opernhaft. Ein mythologisches Bild Salvator Rosa's, «Glaucus und Scylla» nach Ovids Metamorphosen, giebt Figur 171 wieder.

Von Aniello Falcone und Mico Spadaro, den neapolitanischen Nachahmern des Salv. Rosa, eine Anzahl Schlacht- und Aufruhrscenen im Museum von Neapel. — Von Salvator's Schüler in der Landschaftsmalerei, Bart. Torregiani, befinden sich Bilder im Pal. Doria zu Rom.

Ein Nachfolger Spagnoletto's ist auch der bedeutendste sicilianische Maler Pietro Novelli, genannt Morrealese (um 1660). Von ihm, «Donna und Page», im Pal. Colonna zu Rom.

In Rom kreuzen sich nun alle Schattirungen der Schulen und ausserdem kommen hier in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts verschiedene Nebengattungen der Malerei zur Entwickelung. Die Genre- und Schlachtenmalerei wird bedeutend repräsentirt durch Michelangelo Cerquozzi (1602—1660), den Schüler des Arpino, und etwas später durch den Niederländer Pieter van Laar, genannt Bamboccio. Die besten Arbeiten Cerquozzi's befinden

sich im Auslande. Er ist, wie schon erwähnt, mit Salvator Rosa der Begründer der italienischen Schlachtenmalerei.

Jaques Courtois, genannt Bourguignon (1621—1671), Jesuit, war



Fig. 171. Salvator Rosa. Glaucus und Scylla.

der Schüler des Cerquozzi, richtete sich aber gleichzeitig nach Salv. Rosa, obgleich sein Kolorit meist reicher ist, als das des Letzteren. Er malt ebenfalls Schlachten, von denen zwei im Pal. Borghese, eine grosse im Pal. Pitti, zwei grosse, wahrscheinlich historische Schlachtenbilder, und zwei kleinere in den Uffizien, zwei im Pal. Capponi zu Florenz, und mehrere im Pal. Corsini zu Florenz.

Diese Gattung schlief aber bald wieder ein, weil es an historischem Inhalt fehlte, und sich die, wenn auch prächtigen Episoden immer wiederholten, neben einem gedankenlosen Flickwerk. Das unkriegerische Italien überliess die Nachfolge den Holländern, van der Meulen und anderen, und den Deutschen, bei welchen Rugendas sie neu und eigenthümlich belebte.

Als Pfleger einer besonderen Spezialität, der Blumenmalerei, trat in Rom Mario de' Fiori auf († 1673), ebenfalls in Nachahmung der Niederländer. Eine nur dekorativ gemeinte Blumenmalerei von ihm, im Spiegelkabinet des Pal. Borghese.

Rom ist in dieser Zeit auch der Hauptsitz der von Pietro da Cortona abgeleiteten, nur auf dekorative Zwecke ausgehenden Schnellmalerei; hierher gehören Gianfranc. Romanelli († 1662), Cirro Ferri († 1689), Filippo Lauri († 1694) u. a. m.

Die genuesischen Maler dieser Epoche folgen auch jetzt, wie früher schon, den anderen Schulen nach. Domenico Fiasella, genannt Sarzana († 1669), gleicht mehr dem Guercino. — Bernardo Strozzi, genannt il capucino genovese (1581—1644), ist hochberüchtigt unter den Nachfolgern des Caravaggio. — Benedetto Castiglione (1616—1670) ist ein gewissenloser Cortonist und kultivirt daneben als Nachahmer der Niederländer das Thierstück, ohne recht deutliche Absicht. Derartige, zum Theil lebensgrosse Dekorationsbilder von ihm, im Pal. Colonna zu Rom und in den Uffizien. — Vom Capucino ist eine Scene nach der Auferstehung mit dem heiligen Thomas, im Pal. Brignola in Genua, mit roher Verdeutlichung behandelt. Seine Susanna, im Pal. Spinola ebenda, gehört zu den profanirten Figuren aus dem alttestamentarischem Kreise; das Biblische ist hier nur Vorwand. Auch im Genrebild greift der Capucino zu den gewöhnlichsten Stoffen mit Vorliebe; er malt etwa eine Köchin mit Geflügel, wie im Pal. Brignola zu Genua.

Als eine der hochcharakteristischsten Aeusserungen der Malerei dieser Zeit muss aber die, hauptsächlich in Rom, entwickelte Gewölbmalerei angesehen werden, welche im Verfolg der durch die Leistungen Correggio's üblich gewordene Glorienmalerei nun die ganze Fläche der Gewölbe einnimmt, in der Regel ohne weitere Theilung. Diese Art fand bereits in Pietro da Cortona einen fruchtbaren Vertreter; aber erst Pater Andrea Pozzo, geboren 1642 zu Trient, gestorben 1709, erfand für die Gestalten dieser Malerei einen neuen Raum als Einfassung und bequemen Aufenthaltsort, welcher gleichsam eine Fortsetzung der Architektur der Kirche bildete. In der Regel gab er eine möglichst prächtige Hofhalle wieder, über welcher man den Himmel und die schwebenden Glorien sieht. Um dies täuschend darstellen zu können, war

eine grosse Meisterschaft in der Perspektive nöthig, die Pozzo auch in erstaunlichem Masse besass. Pozzo ist in allen Stücken der berühmteste dieser Künstler; er brachte zuerst seine Glorien und Apotheosen, in mitten von grossen perspektivischen Kompositionen, verbunden mit Skulpturen, Stuckos, Vergoldungen, Bronzen, kostbaren und farbigen Marmorarbeiten, in ein zusammenhängendes Dekorationssystem. In diesem engeren dekorativen Sinne darf man Pozzo's System wohl mit Recht als Inbegriff des «Jesuitenstils» be-

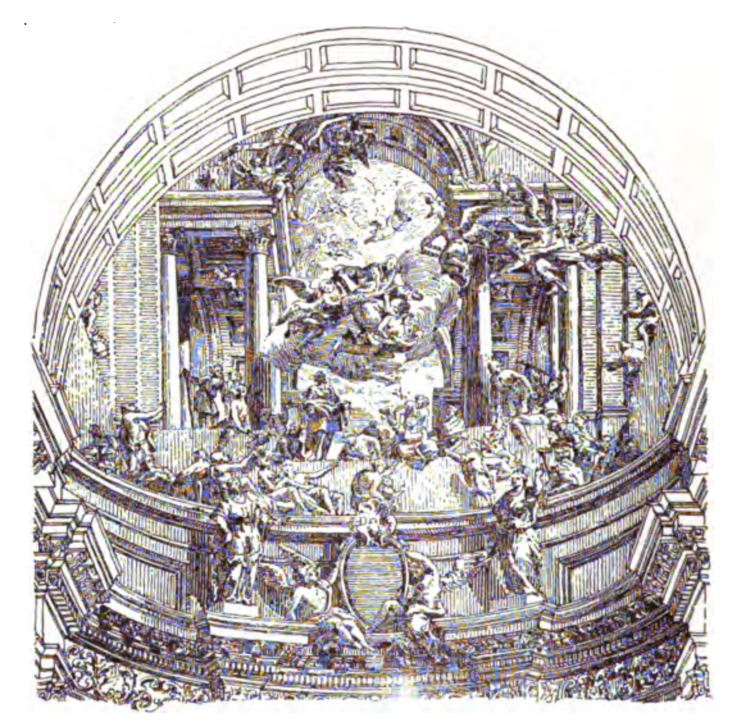


Fig. 172. Pozzo. Kuppelmalerei der Altarnische in San Ignazio zu Rom.

zeichnen, weil dasselbe charakteristisch für die Kirchen der Gesellschaft Jesu ist und zuweilen einen beträchtlichen Theil des Schmucks dieser Gebäude bildet.

Pozzo füllte Kirchengewölbe aller Art mit Glorien, Paradiesen, Assunten und Visionen; und ausser diesen schwebenden, stets in Untensicht gegebenen Gruppen und Gestalten, setzt sich bei ihm am unteren Rande, auf Balustraden und Absätzen, ein Volk von anderen Gestalten an, deren irdisches Lokal die prächtigen, perspektivisch gemalten Hallen sind. Der Ausdruck der Innerlichkeit, die Erhabenheit der kirchlichen Stimmung, muss unter diesem vielseitigen Reichthum leiden und nach dieser Seite bleibt das Vorbild Correggio's entschieden unerreicht. — Die Deckengemälde der Kirche del Gesù in Rom

sowie die des Schiffs und des Chors der Kirche S. Ignazio daselbst, werden zu seinen Hauptleistungen gezählt; besonders die letztgenannten sind unübertroffen geblieben (Fig. 172.) Er selbst bleibt in seinen Gewölbmalereien in S. Bartolommeo zu Modena dagegen zurück. Andere Male begnügt sich Pozzo mit der blossen perspektivisch gemalten Architektur, wie in der Scheinkuppel der

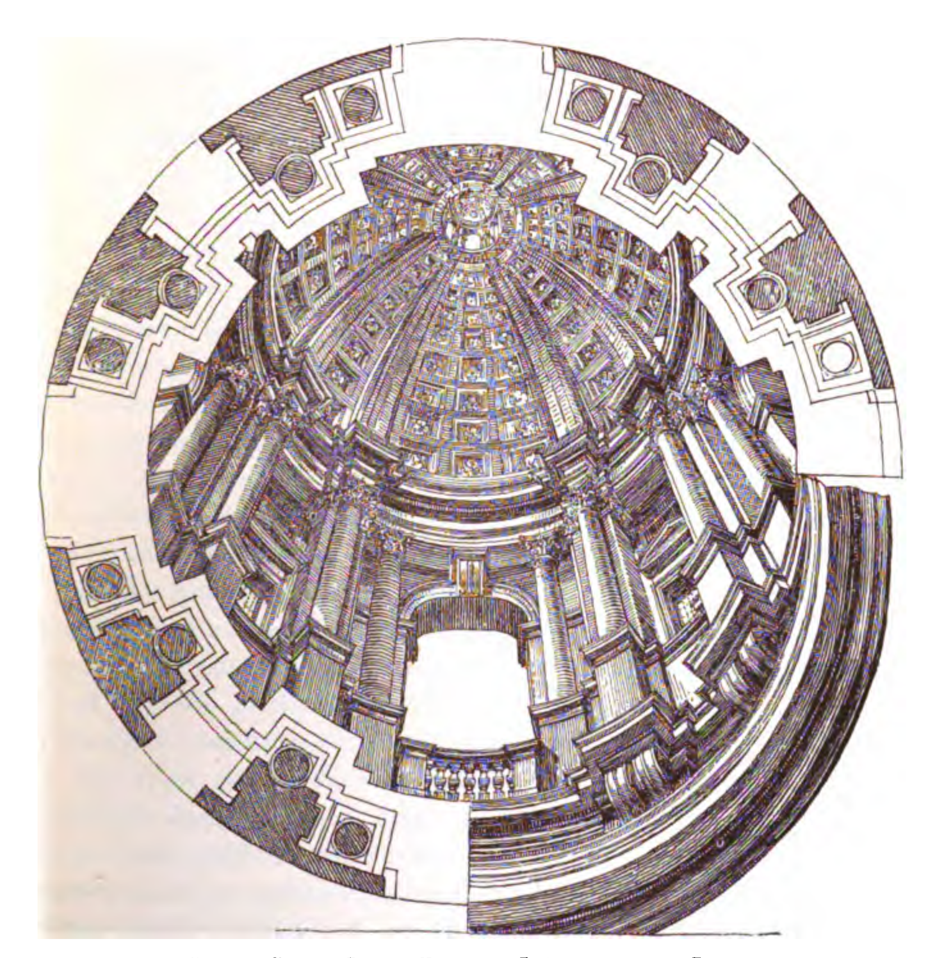


Fig. 173. Pozzo. Gemalte Kuppel im Collegio romano zu Rom.

Badia zu Arezzo im Saal der Pinakothek zu Bologna und in der Kuppel des Collegio romano zu Rom (Fig. 173). — Gleichzeitig mit Pozzo lieferten Haffner und Colonna in Italien die gemalten Architekturen der Deckenbilder.

Noch ein neapolitanischer Nachahmer der Manier des Pietro da Cortona ist Luca Giordano (1632—1705), mittelbarer Schüler des Caravaggio, und einer der grössten Schnellmaler. Im Tesoro, zu S. Martino in Neapel, hat er die Geschichten der Judith und der ehernen Schlange binnen achtundvierzig

4*

Stunden an das Gewölbe gemalt. Sein heiliger Franz Xaver, der die Wilden tauft, im Museum zu Neapel, ist in drei Tagen vollendet. Immerhin ist sein von Paolo Veronese ausgehendes Kolorit noch von wahrer Frische und mitunter beneidenswerth. Er verleiht seinen, ohne sicheren Kontur, ohne Auswahl in Formen und Motiven, mit einer gewissen Liederlichkeit gemalten Figuren, doch einen grossen Reiz und anscheinende Lebenswahrheit. Giordano's grosses Fresko über dem Portal der Gerolimini, S. Filippo zu Neapel, «die Vertreibung der Käufer und Verkäufer aus dem Tempel», ist mit einem Aufwand von südlicher Handgreiflichkeit gemalt; wie denn ein derber Naturalismus bei allen diesen Späteren erkennbar ist. — Aber Luca bringt auch dem Zeitalter der Glorien und Visionen, deren Vorbild Correggio's Domkuppel in Parma war, den Untenansichten, Wolkenräumen und den darin wie in einer wirklichen Welt verkehrenden Engelschaaren, seinen Zoll. In seiner Madonna del rosario, im Museum von Neapel, stellt er die Madonna schwebend auf Wolken, unter einem von Engeln getragenen Baldachin vor, während vorn S. Dominicus, S. Chiara und andere Andächtige ihrer harren. Es ist eine himmlische Prozession, ins volksthümlich Neapolitanische übertragen. — Auch in der Ausweitung der Allegorie ist Luca ein echter Nachfolger des Pietro da Cortona. Sein Plafond in der Gallerie des Pal. Riccardi in Florenz zeigt, wie Cardinal Leopold, Prinz Cosimo und andere, als Lichtgottheiten aus den Wolken daher geritten kommen; ringsum ist der ganze Olymp vertheilt.

Es herrschte damals eine unglaubliche Lust an grossen gemalten Räumen, das Verlangen nach solchen war allgemein, und die Maler konnten sich nicht genug thun, um die kolossalsten Vorwürfe zu bewältigen. Die Absicht blieb immer auf eine bis aufs Aeusserste getriebene perspektivische Wirkung gerichtet. Die grösste Schwierigkeit blieb die Darstellung des Lichts. Es galt, neben den Fenstern, mit der Helligkeit des Bildes auszukommen, und mindestens den Grad des Tageslichts, wenn nicht gar den Glanz des Paradieses, zu erreichen. Man musste deshalb die Fenster verstecken und die Beleuchtung nur auf das bemalte Gewölbe wirken lassen. Der jüngere Bibiena, der Baumeister von S. Antonio in Parma um 1714, half sich dadurch, dass er im Langhause zwei Gewölbe über einander baute und dem oberen starkes Seitenlicht gab. Im unteren Gewölbe liess er eine Menge Oeffnungen, durch welche man die im Himmel schwebenden Personen hell beleuchtet erblickte.

Die späteren Venetianer, wenn sich auch einzelne Talente an dem Vorbilde Paolo Veronese's stärken, gehen ebenfalls zur Weise Pietro da Cortona's und Pozzo's über. Von Fumiani († 1716) ist die ungeheure Deckenmalerei in S. Pantaleone merkwürdig, welche nicht mehr aus vielen eingerahmten Bildern, sondern aus einer grossen Komposition, mit perspektivischer Anord-

nung in Pozzo's Art besteht; übrigens doch nicht al fresco, sondern auf aufgenagelten Tuchflächen gemalt ist: die Thaten und die Glorie S. Pantaleons enthaltend. — Pietro Libri hängt in den Formen schon sehr von Pietro da Cortona ab. Sein Schüler war Carlo Lotti, eigentlich Loth aus München († 1698). Von den Geschichten der heiligen Anverwandten werden jetzt vorzugsweise nur die pathetischen, besonders die Sterbebetten behandelt; so der Tod des heiligen Joseph von Lotti in der Kapelle Feroni der Anunziata zu Florenz. — In der venetianischen Deckenmalerei werden die, bis dahin noch üblichen, mit einem System von Einzelgemälden überzogenen Flachdecken, welche besonders als Oelgemälde dunkel und schwer erscheinen, ganz von der fröhlichen Klarheit des Fresko verdrängt. Als endlich Giov. Batt. Tiepolo († 1770) in Venedig die Glorienmalerei in Fresko einführte, ging er noch über alles Bekannte hinaus. Tiepolo ist ein Nachfolger Paolo Veronese's, allerdings meist Schnellmaler, mitunter aber noch ansprechend. Im Kolorit hat er einen hellen Silberton. In seinen hellfarbigen Bildern treibt er die Untenansicht vielleicht am weitesten; so dass Fusssohlen und Nasenlöcher zu charakteristischen Theilen seiner Gestalten werden. Eine Assunta an der Decke von S. M. della pietà, an der Riva in Venedig; die Glorie des heiligen Dominicus in S. S. Giov. e Paolo, letzte Kapelle rechts. Tiepolo hat in Deutschland mehr gemalt als in Italien; aber in allen seinen Malereien folgt er den Spuren Pozzo's. —

Die erstaunlichsten Excesse beginnen überhaupt erst mit dem 18. Jahrhundert. In der Absicht das Raumverhältniss der Schwebegruppen recht deutlich zu versinnlichen, liess man Arme, Beine und Gewänder einzelner Figuren über den gegebenen Rahmen hervorragen und stellte dieselben meist durch ausgeschnittene Blechstücke her. Mitunter sind sogar einzelne Engelchen und allegorische Personen ganz aus dem Rahmen herausgeschwebt, wie es in S. Ambrogio in Genua vorkommt.

Die letzte römische Malerschule gründete, um die Mitte des 17. Jahrhunderts, Andrea Sacchi (1600 — 1661). Er hat ein kräftigeres und gründlicheres Kolorit, als Pietro da Cortona; und wenn auch in seinen Bildern das Pathos vorherrscht und mit Vorliebe die Sterbebetten behandelt werden, wie in seinem «Tod der heiligen Anna» in S. Carlo ai catinari zu Rom, linker Altar; so hat er doch noch ruhige, feierliche Andachtsbilder gemalt, wie sein S. Romuald mit den Mönchen, in der Gallerie des Vatikans. Eine Messe des heiligen Gregor, ebenfalls von ihm, in der vatikanischen Gallerie.

Carlo Maratta (1625—1713), der bedeutendste Schüler des Sacchi, ist noch ein grosser Zeichner, gewissenhaft in den Formen, aber ohne individuelle Begeisterung, wenn auch geistreich und geschickt. Einzelne Apostelfiguren von ihm, in den oberen Zimmern des Pal. Barberini zu Rom,

eine Assunta mit den vier Kirchenlehrern in S. M. del popolo zweite Kapelle rechts. Im Kolorit ist Maratta matt, und mitunter, wie in der «Pittura» im Pal. Corsini, oder in seiner «Madonna mit dem schlafenden Kinde» im Pal. Doria, giebt er den Guido Reni wieder. Auch in den damals üblichen Martyrien hat Maratta etwas geleistet; seine Marter des heiligen Blasius in S. M. di Carignano zu Genua, erster Altar rechts, hält sich an die ausschweifendsten Vorbilder des Domenichino. Maratta's Madonnen folgen der ceremoniellen Auffassung der Zeit, wie in dem Ovalbilde im Pal. Corsini zu Rom. Hier hat die Madonna etwas zu schelten, so dass die musizirenden Engel sich nur ganz schüchtern, in Erwartung ihrer Befehle, bei Seite halten und der kleine Johannes sich nur ebenso schüchtern herbeiwagt. Dies vornehme zurückhaltende Wesen, das hier den heiligen Personen zugetraut wird, findet seine Parallele in den damaligen Ansichten über den geistlichen Stand.

Uebrigens bleibt Rom der Hauptsitz der, von Pietro da Cortona abgeleiteten, nur noch dekorirenden Schnellmalerei. Der Florentiner Bened. Luti († 1724) gehört zu diesen Meistern. Ein Plafond von ihm, im Pal. Colonna in Rom, zur Verherrlichung Papst Martin's V. — Unmittelbar auf Maratta folgen noch ein paar Maler, die in der Formgebung nahezu so gewissenhaft als er sind, man lernt sie im Pal. Corsini zu Rom kennen: die Muratorit, Ghezzi, Zoboli und den angenehmsten der Cortonisten, Donato Creti. Ganze Kirchen, wie S. Gregorio, S. S. Apostoli, sind mit den leidlich gewissenhaften Bildern eines Constanzi, Gauli, des schon genannten Luti u. A. gefüllt. — Von Gauli, dem Nachahmer des Pozzo, das Deckenfresko im Hauptschiff des Gesù in Rom, mit besonders geschickten Farben und Verkürzungen. Er will mit allen Mitteln glauben machen, dass seine Heerschaaren aus dem Empyreum gegen den Hochaltar heran schweben. Die Oelskizze zu diesem Bilde befindet sich im Pal. Spada. — Von Constanzi ist das Deckenfresko in S. Gregorio gemalt.

Bemerkenswerther Weise fällt die höchste Blüthe der römischen Mosaiktechnik, welche doch gewissermassen nur neben einer gründlichen Oelmalerei denkbar scheint, gerade in diese Zeit. Die Altarblätter in St. Peter, mosaizirt unter der Leitung der Christofaris, entstehen in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts. Allein diese späte, mehr lokale als allgemeine Besserung, ist ein rein äusserliches Resultat akademischen Fleisses; ein neuer geistiger Gehalt, eine tiefere Anschauung der darzustellenden Gegenstände ist damit nicht mehr verbunden.

Der Römer Pompeo Battoni (1708—1717), Zeitgenosse und Rivale des Raphael Mengs, bildet selbst schon den Uebergang zu einem strengeren Stile. Von ihm, der Sturz des Zauberers Simon in S. Maria degli Angeli in Rom,



bei welchem wieder etwas individuelles Leben zu spüren ist, wenn auch ohne tieferen Sinn.

Die ehemals berühmte bolognesische Malerschule, die Schule der Caracci, geht gegen 1700 ebenfalls in das damals allgemeine Niveau hinüber. Cavaliere Carlo Cignani (1628 — 1719) und Pasinelli sind die letzten Vertreter. Cignani zeigt noch mitunter den echten von Michelangelo's Sistina abgeleiteten Dekorationsstil, wie in seinen berühmten acht Putten, je zwei mit einem Medaillon über den Thüren von S. Michele in bosco zu Bologna, zu erkennen ist. Ein Altarbild von ihm, in S. Lucia zu Bologna, Christus als Kind vor der Madonna stehend, den Johannes und die heilige Teresa mit Kränzen belohnend, überträgt schon in etwas gesuchter Weise die Handlung auf das Christuskind.

Von späteren Venetianern sind noch zu nennen: als Nachahmer des Paolo Veronese, Marco Ricci († 1729) und als Nachfolger des Giordano, Paolo de Matteis († 1729). — Pietro Longhi (1702 — 1762) malt Genrebilder aus dem vornehmen Leben, etwas satyrisch gefärbt. Ein Bild von ihm, «die Toilette einer grossen Dame», in der Akademie zu Venedig.

In der neapolitanischen Schule tritt, von Luca Giordano an, eine Verflachung ein, welche dann mit Giac. del Po, Solimena († 1747), Conca († 1764) Franc. de Mura, Bonito u. A. in blosse Dekorationsmalerei ausmündet, wenn auch meist mit blühendem Kolorit. Von Solimena, die Fresken der Sakristeien von S. Paolo und S. Domenico maggiore, und eine grosse Geschichte des Heliodor innen, über dem Portal del Gesù nuovo. Von Conca, ein grosses Mittelbild der Decke in S. Chiara, David vor der Bundeslade tanzend. Ein grosses Deckenbild in S. Chiara von Franc. de Mura u. s. w. — Beim Verkommen der Lokalschulen in Italien reisten vorzüglich diese Neapolitaner als Virtuosen der Schnellmalerei herum und drangen auch in Toskana ein. So hat Conca im Hospital della Scala zu Siena die Chornische mit der Geschichte des Teiches von Bethesda ganz stattlich ausgemalt.

Der Cerimonienmalerei huldigt auch Giac. del Po in seiner «Ruhe auf der Flucht nach Aegypten», im rechten Querschiff von S. Teresa in Neapel. Die Scene ereignet sich auf einer Nilinsel, Joseph wacht auf, es ist eben himmlische Audienz, die Madonna spricht mit einem Engel, der einen Nachen anbietet, und überlässt unterdess das Jesuskind der Bewunderung und Anbetung zahlreicher Engel verschiedenen Ranges, von denen die älteren die jüngeren meistern.

Als aufkommende Nebengattung der Malerei ist noch die Architekturmalerei zu erwähnen. Giov. Paolo Panini in Rom († 1764) malt sehr fleissig durchgeführte Bilder dieser Art, einige im Pal. Corsini; aber sie geben nur



immer einzelne Strahlen des Lichts, das sich in Gaspero Poussin und Claude Lorrain so mächtig gesammelt hatte.

d) Dekoration und Kunstgewerbe.

Das Streben nach dekorativer Gesammtwirkung, das hierdurch bedingte undefinirbare Ineinanderspielen aller Kunstzweige, war das hauptsächlichste Merkmal dieser Zeit und musste desshalb schon weiter oben mehrfach Erwähnung finden. Im Grunde genommen ist die Richtung der gesammten Kunstübung der Epoche eine dekorative, aber innerlich einheitliche; denn wo die Architektur mit ihren malerischen Bestrebungen aufhört, setzt die Skulptur dieselben fort und geht oft untrennbar in die Malerei selbst über. Aber die Ausübung dieser alle Kunstzweige verbindenden Dekorationskunst verlangt eine ganz universelle Begabung der schaffenden Künstler, wenn die auf Illusion und grossartigste Wirkung gehende Absicht erreicht werden soll; und diese Vielseitigkeit des Könnens haben die Hauptvertreter dieser Richtung auch jedenfalls besessen.

Einer dieser Maler-Architekten ist der schon genannte Pietro da Cortona (1596—1669). Seine berühmten, weiter oben geschilderten Malwerke, im Hauptsaal des Pal. Barberini in Rom und in den Sälen des Pal. Pitti in Florenz, treten in eine innige Verbindung mit den ebenfalls von ihm erfundenen ornamentalen und figürlichen Stucko's, und bilden ein dekoratives Ganzes von neuer, eigenthümlich schöner Wirkung. Unter vielen architektonischen dekorativen Einzelwerken des Pietro da Cortona mag noch der Altar des heiligen Franciscus Xaverius in der Kirche del Gesù in Rom Erwähnung finden: Ein Marmor- und Bronzebau, ähnlich dem Ignatius-Altar derselben Kirche von Pozzo, wenn auch minder reich. In der Mitte des durchschnittenen Giebels befindet sich die Apotheose des grossen Missionars Indiens.

In Regeln gebracht hat diese Dekorationsmanier, der, auf allen Gebieten der Kunst, aber hauptsächlich als Maler thätige Andrea Pozzo (1642—1709) durch sein grosses Werk: Perspectiva pictorum et architectorum, Roma 1723, zwei Bände in Folio mit 220 Kupfertafeln. Pozzo's Art der Verbindung von gemalten Glorien und Apotheosen, mit grossen perspektivischen Hallenbauten, mit Skulpturen, Stucko's, Vergoldungen, Bronzen, kostbaren und farbigen Marmorarten, wurde oben als «Jesuitenstil» bezeichnet; blieb aber durchaus nicht auf die Kirchen des Ordens beschränkt. Ein glänzender Reichthum der Dekoration wurde ganz allgemein durch das malerische Grundprinzip des Barockstils hervorgerufen; und wenn diese prunkvolle Manier dem rein kirch-

lichen Ausdrucke Schaden brachte, so eignete sie sich umsomehr für die innere Ausstattung fürstlicher Paläste und fand auch auf diesem Gebiete vielfache Verwendung, wie zahllose Beispiele in ganz Europa bezeugen. — Selbst der berühmte Prachtstil Lepautre's, unter Ludwig XIV., beruht in den Hauptmotiven auf der Nachfolge Pozzo's. —

Allerdings werden zunächst in den Kirchen und namentlich in Jesuitenkirchen, die kostbarsten Inkrustationen mit Marmoren aller Farben, mit Jaspis, Lapis Lazuli u. s. w. ausgeführt, um dem mächtigen Drange nach durchgehender polychromischer Wirkung zu genügen. Im Gesù in Rom werden die Pilaster mit dem kostbarsten gelben Marmor belegt. In S. Ambrogio in Genua werden Inkrustationen ausgeführt, welche man als typisch ansehen kann. Hier sind die Pilaster der Hauptordnung unten roth und weiss, oben schwarz und weiss gestreift, Kapitäle und Gesimse bleiben weiss, nur der Fries ist schwarz mit weissen Ornamenten. — Besonders in den zahlreich erbauten Kapellen konnte man sich des Reichthums nicht genug thun; das Innere derselben wurde, wenn irgend möglich, mit den kostbarsten Marmorarten ganz überzogen und noch mit vergoldeten Bronzereliefs ausgestattet. Man liebte es, im überschwänglichen Streben nach dem Stimmungsvollen, sogar die Trauer in Passionskapellen durch dunkle Marmorarten auszudrücken. — Die dem Auge nächsten Theile wurden durch Mosaikzierrathen ausgezeichnet. — Wenn man die echten Stoffe nicht hatte, ahmte man sie mindestens in Stuckmarmor nach.

Zu einer so reichen Polychromie passte nur noch eine stark modellirte Plastik, deshalb setzte der späte Barockstil grosse allegorische Figuren in die Bogenzwickel, ganz ohne Rücksicht auf den architektonisch gegebenen Raum; schliesslich wurden auch noch Gesimse und Giebel mit Figuren besetzt. Die schon geschilderte Gewölbmalerei beschloss dann würdig das in seiner Art harmonische, im höchsten Grade den Sinnen schmeichelnde Werk.

In der Kirche del Gesù zu Rom errichtete Pozzo, wie erwähnt, den Ignatiusaltar, eines der reichsten und kostbarsten Werke (Fig. 174). Auf einem Marmorunterbau erheben sich zwei Paar römisch-korinthischer Säulen, mit einem vielfach verkröpftem Gebälk, nebst durchschnittenem Fronton bekrönt. In letzterem eine plastische Gruppe der heiligen Dreifaltigkeit, auf Wolken. Die Säulenschäfte sind mit Lapis-Lazuli bedeckt, Kapitäle und Basen in vergoldeter Bronze gebildet, das Figürliche aus weissem Marmor. Innerhalb der Säulenarchitektur befindet sich eine mit kostbarem Marmor bekleidete Nische, ehemals mit der silbernen Statue des Heiligen (Qu. Gailhabaud, Heft 74 und 75).

In der Kirche S. Ignazio zu Rom sind an den Enden des Querschiffs

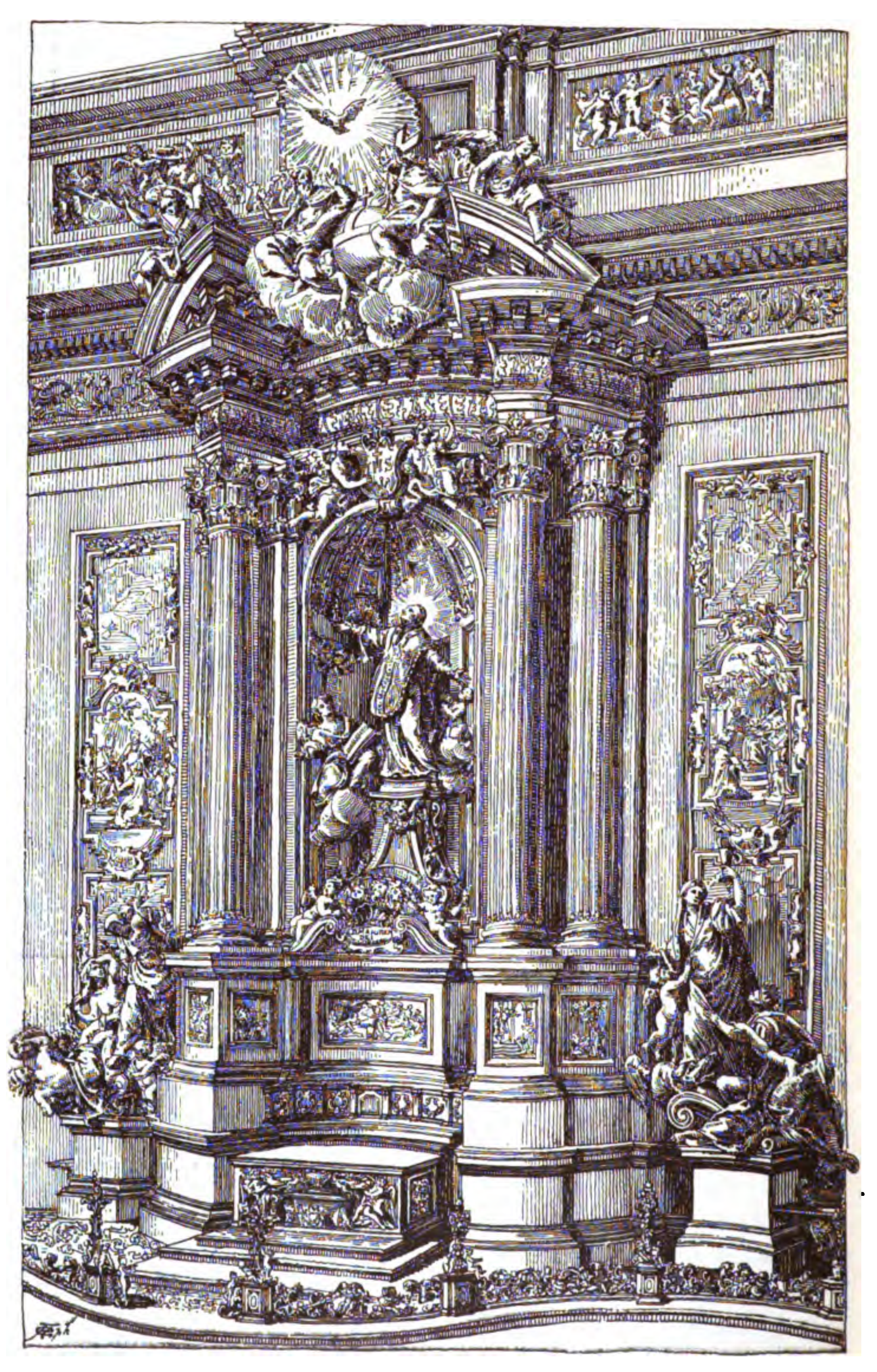


Fig. 174. Pozzo. Altar des heiligen Ignatius zu Rom.

zwei ähnliche, luxuriöse Altäre aus kostbarem Marmor und vergoldeter Bronze gebildet (Qu. Gailhabaud, Heft 74 und 75).

Die Arbeiten der Kunststecher in der späteren Barockzeit stehen zunächst allgemein und besonders auch in Italien unter dem Einflusse der Niederländer



Fig. 175. Stephano della Bella. Cartousche.

und wiederholen, das als «Stil Rubens» bekannte, schwerfällige, breite Cartouschen- und Rankenwerk, wie dies z. B. bei Agostino Mitelli, Maler und Kunststecher (1609—1660) zu bemerken. Bald aber beginnt der Einfluss der französischen Klassik, des Ornamentgenres Lepautre: Bei Stephano della Bella, Maler und Kunststecher, geboren zu Florenz 1610, stirbt daselbst 1664, ist dies am frühesten der Fall und gewissermassen selbstverständlich, denn er arbeitete in seinen besten Jahren von 1640—50 in Paris (Fig. 175). Franc. Bedeschinus um 1688,

arbeitet ebenfalls im Genre Lepautre (Fig. 176). Die Stiche nach den Zeichnungen des Kutschenmachers Cirro Ferri in Rom, um 1691, zeigen ein schwerfälliges, krauses Blattwerk, mit einem Uebergang zum Muschelwesen. — Die Kompositionen von Paolo Cecconi in Venedig am Ende des 17. Jahrhunderts zeigen ein Barock, das nicht mehr weit ab ist von dem französischen Roccoco.

Am Anfang des 18. Jahrhunderts wird die Ornamentik Italiens ganz französisch, im Sinne der Klassik Louis XIV; Akanthusranken und Blattwerk werden wieder verschwenderisch angewendet. Die Hauptvertreter dieser, dem damals allgemein europäischen Niveau entsprechenden Kunstrichtung sind die Bibiena's. Ferdinand Galli Bibiena (1657—1743) aus Bologna giebt Interieurs, Façaden, Plafonds, Theaterdekorationen, Katafalke u. s. w.; alles in einem

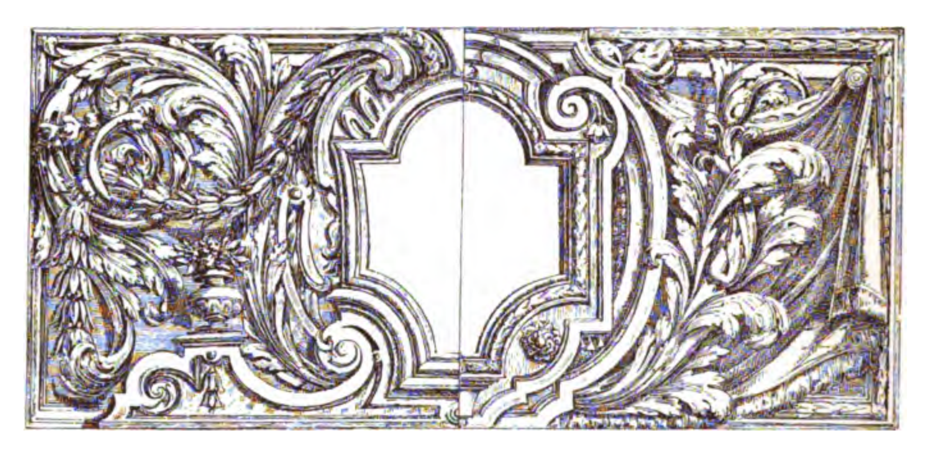


Fig. 176. Bedeschinus. Ornamentfüllung.

malerisch übertriebenen Stile Louis XIV. Der Sohn des Vorigen, Joseph Galli Bibiena, Maler und Architekt, geboren zu Parma, gestorben 1756, folgt der Manier seines Vaters und ist besonders durch den Reichthum seiner perspektivisch dargestellten, theatralisch wirkenden Interieurs bemerkenswerth. — Giov. Batt. Grondoni aus Genua arbeitet in Brüssel, um 1715, und liefert Vorlagen für Goldschmiede und Juweliere. — Lorenzo Zucchi, Kunststecher, geboren 1704 in Venedig, stirbt 1779 in Dresden, komponirt seine Ornamente ganz im Stile Louis XIV.

Die kunstgewerblichen Leistungen dieser Zeit sind bedeutend, schon wegen des überall beliebten Reichthums der inneren Ausstattung der Gebäude, aber sie werden von dem allgemeinen Dekorationsstil gewissermassen aufgezehrt und verlieren ihre Einzelbedeutung. Damit schwindet auch das besondere Interesse an dem Namen des Verfertigers, der sich kaum mehr wie früher zu einer selbstständigen Bedeutung aufschwingen konnte. Wer möchte

die Namen der vielen geschickten Dekorationsmaler und Stuckateure dieser Zeit aufzählen, wenn sie auch bekannt wären? Ihr Ruhm und Verdienst geht unbeachtet in den Ruhm des Hauptmeisters auf, der auch mehr als sonst die geistige Erfindung aller einzelnen Theile auf sich konzentrirte.

c) Kunstlitteratur.

Die archäologische Forschung beginnt ihre Kreise immer weiter zu ziehen. War es früher, in der Hauptsache, nur die römische Antike, welche gemessen, aufgenommen und beschrieben wurde, so tritt jetzt die griechische, etruskische, altchristliche und mittelalterliche Vorzeit mit ähnlichen Ansprüchen auf Beachtung heran. Indess sind es doch nur die Aufnahmen der römischen Antike, welche direkt auf die Stilgebung der Barockzeit wirken. Werke über römische Antike sind: Montano, (Jean Baptiste), mailändischer Bildhauer, geb. 1534, stirbt in Rom 1621, Architettura con diversii ornamenti cavati dall' antico. Calisto Ferrante exc. Rome 1636; — derselbe, Sielta di varii Tempieti antichi. Soria exc. 1624; — derselbe, Raccoltá de Tempii et Sepolcri designati d'all antico, etc. Calisto Ferrente Romano exc. 1638; — Bartoli, Sepolcri antiqui. Rom 1699. Fol. Mit Kupfern; — Crochiante, Istoria della chiesa di Tivoli; — Marzi, Historia, tiburtina; — Stefano, Cabral et Fausto de Re, delle ville et de piu notabili monumenti della citta et de territorio di Tivoli; — Maffei, Antiquitates Galliae Ep. XXV. Verona 1734. 4; — Vasi, M. della magnificenze di Roma antica e moderna. Rom 1747 — 61. Fol. Mit Kupfern; — Carlo Fontana, l'Amfiteatro Flavio descritto e delineato 1725. Fol. Mit Kupfern; — Maffei, F. S., degli Amfiteatri. Verona 1728. Fol. Mit Kupfern; — Bianchini, Fr. Circi maximi et Imperatorum romanorum Ichnographia. Rom 1726.

Ueber etruskische Alterthümer schreiben: Dempster, Etruria regalis etc. Florenz 1723—24. 2 Vol. Fol. Mit Kupfern; — Gori, Museum etruscum. Florenz 1737. 3 Vol. Fol. Mit Kupfern.

Das altgriechische taucht in der italienischen Kunstlitteratur zuerst auf, mit Franelli's, Fr., Atene attica. Venezia 1707. 4°.

Ueber Altchristliches, besonders römisches und ravennatisches, kommt mehreres zur Herausgabe: Fabre, Girolamo, le sagre memorie di Ravenna antica. Venetia 1664, in 4°; — derselbe, Ravenna ricercata, novero compendio istorico delle cose piu notabili dell' antica città di Ravenna ore disoccupate. Bologna 1678. 8; — Ciampini, J., Vetera monimenta etc. Romae 1690. Fol. Mit Kupfern; — derselbe, De sacris aedificicis a Contantino magno constructis. Rom 1693. Fol. Mit Tafeln; — De S. Clemente papa et martyre eiusque



basilica in urbe Roma, auctore Ph. Rondinino, Taventino. Romae 1706. 4. Mit Tafeln; — Anastasii Bibliothecarii, Vitae romanorum pontificum a beato Petro ad Nicolaum I., Romae 1718. 4 Bd. in Fol.; — Storia della Basilika diaconale, collegiata e parochiale di S. Maria in Cosmedin, Roma 1715. — Dello stato della chiesa di S. Maria in Cosmedin. Roma 1719.

Das Mittelalter ist nur gering vertreten mit: Francisc. Mariae Angeli, Collis paradisi amoenitas, seu S. conventus assinensis historia. 1704; — Antonio Visentini. Urbis Venetiarum prospectus celebriores ex Antonii Canal tabulis XXXVIII. expressi. Venedig 1742. Fol.; — Ciampini, Vetera monumenta. Rom 1747. Fol. Mit Kupfern.

Ueber die Schöpfungen der älteren Renaissance handeln: Chattard, Nuova descrizione del Vaticano e della basilica di S. Pietro. Rom 1667. 12; — Galestruzzi (Giov. Battista), Maler und Kunststecher, geboren 1618 zu Florenz, arbeitet in Rom; Trotti di Polidoro designati dall' originale in Roma, intagliati da Giovanni, Battista Galestruzzi Fiorentino 1658; — Costaguti, Architettura della basilica di S. Pietro in Vaticano, opera di Bramante Lazzari. Rom 1684. Fol. Mit Kupfern; — Fontana, C., Il tempio Vaticano e sua origine, Rom 1694. 2 Vol. Fol. Mit Kupfern; — Rossi, Insignium Romae templorum prospectus. Rom 1684. Fol. Mit Kupfern; — Bonani, Ph., Numismata summorum Pontificium templi Vaticani fabricam indicantia. Rom 1696. Mit Kupfern, dabei die Entwürfe zur St. Petersbasilika; — derselbe, Templi Vaticani historia. Rom 1715. Fol. Mit Kupfern; — Sgrilli, B. S., Descrizione e studij dell' insegne fabbrica di S. Maria del Fiore Metropolitana Fiorentina. Florenz 1733. Fol. Mit Tafeln.

Die neue Zeit kündigt sich durch eine Anzahl Lehrbücher an, von denen die des Pozzo die weitaus am wichtigsten sind. Pozzo, Pater Andrea, Maler und Dekorator, geboren zu Trient 1642, stirbt 1709, schrieb sich lateinisch Putei oder Puteus, im französischen du Puis. — Von ihm: Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Rome 1761. Ex typographia Joannis Zempel. Die erste Ausgabe erschien bereits 1693, die zweite 1700, mehrere andere bis 1761. Das Buch hat zwei Bände, der erste enthält auf hundert Tafeln die Elemente der Perspektive mit Text, die letzte Tafel giebt das Gewölbe der Kirche S. Ignazio. Der zweite Band, Rome 1737 ex typographia de Rubeis, enthält Architekturdetails, perspektivisch dargestellt auf 120 Tafeln. — Bibiena (Ferdinando Galli), L'Architettura civile preparata su la Geometria et ridotta alla prospettive etc. Parma 1721. Mit Kupfern; derselbe, Vari opere di Prospettiva inventate da Ferdinando Galli do. il Bibiena Bolognese, pittore et architetto etc.; — Bibiena, Joseph Galli, Architettura ed Prospettiva dedicate alle maesta di Carlo Sesto, Imperator de

Romani. Da Giuseppe Galli Bibiena, inventore delle medesime. Augusta, sotte la direczione di Andrea Pfeffel. 1740; — derselbe, Direczioni A'Giovani studenti nel disegno dell' architettura civile etc. Bologna 1731; — derselbe, Direczione della Prospectivi teorica etc. Bologna 1732.

Der zahlreiche Rest der Publikationen kommt auf die Erfindungen und Ausführungen der zeitgenössischen Künstler: Pietro Berettini da Cortona, Stiche nach seinen Werken in 3 Bänden, befinden sich in der Bibliothek von Paris; — Francini, Alessandro, Architekt, arbeitet im Anfange des 17. Jahrhunderts in Rom, später in Frankreich im Dienste Louis XIII., Livre d'architecture contenant plusieures Portiques de différents inventions sur les cinq ordres de colonnes, par Alexandre Francine. Paris 1631; — Opera del Caval. Francesco Borromino etc. In Roma 1720. Data in luce da Sabastiano Giannini. 2 Vol. Mit 111 Kupfern. — Seb. Giannini war der Neffe Borromini's. — In der Bibliothek zu Paris, Oeuvres de Laurent Bernini, 1 Band, mit Abbildungen seiner Papstgräber, der Kolonnaden von St. Peter, des Altars von St. Peter, seiner Fontänen u. a.; — Orlandini (Giovanni), Il bellesimo libro di grotis moderno stampato P. Giovani Orlandi Romano, in Napoli, anno 1637; — Parasacchi, Recolta della principale Fontane delle Citta di Roma, 1637; — Mitelli, Agostino, unter anderen Arbeiten, Disegni et Abozzi di Agostino Mitelli intagliati da figliulo di lui Giuseppe Maria Mitelli; — derselbe, Freggi dell' architettura etc. In Bologna 1645. Mit 24 Tafeln; — Stefano della Bella, Verschiedenes, Cartouschen, Architekturen, Porträts, Landschaften, Vasen, Theaterdekorationen, Katafalke etc., die Arbeiten von ihm erscheinen um 1646; — Scoppa, Horatius, Recueil d'orféverie par etc. Neapel 1643; — Radi (Bernardino), Architekt und Stecher aus Cortona, lebt in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Desegni Varii di depositio sepulcri. Rome 1618; — derselbe, Vari desegni de architettura ornati de Porte etc. Rome 1619; — derselbe, Desegni Varii di Cartelle etc. 1649 u. a.; — Cirro Ferri in Rom; Stiche nach von demselben verfertigten Prachtkutschen; — Bedeschinus, Franc., Inclita et fidelissima Urbi Acquilae Samnitum principii Poriosae etc. 1688, enthält Cartouschen; — Grondoni, Gio. Batt., Principii per l'arte degli orefici inventati et intagliati per etc. Brüssel 1709; — Ré, Vicenzo, Narrazione del solemni feste fatte celebrate in Napoli da sua Maesta il Re della due Secilie Carlo Infante di Spagna etc. I. Napoli 1748; — Zucchi, Lorenzo, Raccolta di vari ornati antichi e moderni desegnati da Giulio Enric. Schwartz, architetto Regio intagliati in rame etc.; — Brunetti, Gaetano, Maler, arbeitete in London 1736, Sixty different sorts of ornaments etc.

IV. ABSCHNITT.

Der klassische Barockstil in Frankreich, von 1643—1715, unter der Regentschaft Anna d'Autriche's und der Regierung Louis XIV.

Seit der grosse Richelieu, wenn nicht das Szepter selbst, so doch die Hand führte, welche das Szepter hielt, stand Frankreich unbestritten an der Spitze Europas und damit an der Spitze der Civilisation. In Folge dieser Führerrolle konnte Frankreich beanspruchen, auch in der Kunst seinen eigenen Weg zu gehen; und Richelieu that alles, um dies hohe Ziel zu erreichen. Indess kam man weder in der Skulptur noch in der Malerei zu einer wirklichen nationalen Selbstständigkeit, man blieb vom berninischen und pozzoschen Stil abhängig; aber wenigstens gelang es in der Architektur, eine eigene Richtung zu finden. Der spätere Misserfolg des gefeierten Bernini, bezüglich seines Louvreprojekts, war nicht dem Zufall einer gewöhnlichen Hofintrigue zu danken, sondern hatte seinen tieferen Grund in einer Strömung nationalen Ehrgeizes, welche die Abhängigkeit von Italien brechen wollte und deshalb dem Entwurfe des Franzosen Perrault den Vorzug gab.

Wenn man damals in Frankreich den entschiedenen Willen hatte, der durch Bernini und Borromini bewirkten Umbildung des italienischen Barocks nicht weiter zu folgen und einen nationalen Ton anzuschlagen, so war man gewissermassen vor die Wahl gestellt, entweder wieder auf den Uebergangsstil François I. zurückzukommen, oder an den Ursprung aller Renaissance, das Altrömische, von Neuem anzuknüpfen. Es war bekanntlich Richelieu, der die Wendung zur Antike bevorzugte, und durch die Stiftung der französischen Akademie zu verwirklichen suchte. Als Louis XIV. wirklich zur Regierung kam, fand er bereits eine fertige Richtung vor, und hätte diese, selbst wenn er den Willen dazu gehabt hätte, kaum mehr vom gegebenen Ziele ablenken können.

Das Unternehmen, eine neue klassische Renaissance zu schaffen, gelang indess sowohl in der bildenden Kunst, wie in der Litteratur, nur äusserlich, und vielleicht noch am besten zu Anfang der Epoche, unter der Regentschaft

der Anna d'Autriche. In dieser Zeit ist die Rückkehr zur Antike ernsthafter gemeint, als später und tritt auch in der Innendekoration mit grosser Entschiedenheit auf, wie dies beispielsweise in der Ausstattung der sogenannten Appartements du Pape im Schlosse von Fontainebleau zu bemerken ist. Aber der Geist des Barockstils war viel zu tief eingewurzelt und entsprach viel zu sehr dem damaligen Empfinden, als dass er nicht bald wieder, trotz der Klassik, und desto lustiger hätte zum Durchbruch kommen sollen. Die Skulptur, die Malerei und vor allen die Dekorationsweise des Stils Louis XIV., sind denn auch ganz entschieden barock und unterscheiden sich nicht wesentlich von der damals in Italien üblichen, besonders von Bernini und Pozzo eingeführten Formgebung. Nur das Schwere, Niederländische des vorhergehenden Barockstils Louis XIII. wird durch das serieuse Ornamentgenre Lepautre's gründlich beseitigt; dann aber folgt bald das elegante zierliche Genre Berain, welches seinerseits wieder das kommende Rokoko vorbereitet. Das letztere ist denn auch nichts anderes, als ein Zurückgreifen auf die borromineske Barockdekoration, allerdings in echt französischer Umbildung.

Die erste Stufe des Stils Louis XIV., wie sie sich vorzugsweise in den Dekorationen Lepautre's ausdrückt, hat eine gewisse prunkhafte Grösse; aber auch eine erkältende Vornehmheit; wie denn in der That diese beiden Eigenschaften dem Auftreten des Roi-soleil entsprechend sind; Louis XIV. hatte eine umständliche Etiquette erfunden, welche ihn äusserlich zu einer Art Gott machte: Schon die gewöhnlichsten Vorkommnisse des Lebens, wie sein Aufstehen und Schlafengehen waren im höchsten Grade umständlich und durch Ceremonien überlastet; selbst die bedientenhaftesten Handleistungen mussten mit Feierlichkeit von den ersten Personen des Hofes verrichtet werden und wurden gewissermassen zu Staatsaktionen. Deshalb erscheint dieser Theaterapoll' mit der Allongenperrücke oft genug lächerlich und lässt ganz vergessen, dass Europa in ihm und seinem Hofe das Muster des guten Geschmacks bewunderte. Erst in seinen letzten Jahren wird Louis XIV. selbst des Götterspielens müde und sucht in Grand-Trianon eine Zuflucht vor der lästigen Etiquette von Versailles, nicht ohne starke äussere Veranlassung; denn Armee und Marine waren damals geschlagen, die Finanzen ruinirt, das Volk im Elend. Auch sein einziger Sohn war gestorben, ebenso sein ältester Enkel und dessen Frau. Die Maintenon, frömmelnd, streng und von trübem Humor, beherrschte das Privatleben des Königs. Mit dieser Wendung im Leben Louis' XIV., die seinen früheren Ruhm ganz vergessen macht, endet auch der, nach ihm benannte prunkhafte Stil, um einer leichtsinnigen Kunst Platz zu machen, welche den Geist einer Gesellschaft wiederspiegelt, die in ewig lächelnder, koquetter Grazie über einem Vulkan tanzt.

Mit dem Eintritte Richelieu's ins Ministerium, im Jahre 1624, beginnt eine neue Periode in der Geschichte Frankreich's und sogar Europa's. Der bald allmächtige Minister verbannt Maria de' Medicis und damit den italienischen Einfluss, bringt Frankreich zur höchsten politischen Machtentfaltung und hilft Deutschland in Trümmer legen. Sein Nachfolger Mazarini, erster Minister unter der Regentschaft Anna d'Autriche's, hat noch mit der Fronde und den Spaniern zu kämpfen; aber er bleibt endlich siegreich und übergiebt bei seinem Tode 1661, dem dreiundzwanzigjährigen Louis XIV. ein beruhigtes, sieggekröntes Reich. Unter dem jungen Könige setzte Colbert die Traditionen seiner grossen Vorgänger fort, auch in Sachen der Kunst und Litteratur durch die entschiedene Begünstigung der klassischen Richtung. Der umschmeichelte Louis XIV. stürzte sich unterdess, aus Ländersucht und Ruhmbegier, von Krieg zu Krieg; und lange Zeit hindurch sind eroberte Provinzen und Städte sein sicherer Lohn. Von Spanien erobert er ein Stück Flandern's und die Franche-Comté; und im schon eroberten Elsass werden die freien deutschen Reichsstädte, durch die Ränke der Reunionskammern, oder durch listigen Ueberfall an Frankreich gebracht. Louis XIV. befindet sich im Zenith seiner Herrlichkeit, als Colbert 1683 stirbt, aber mit diesem verschwindet ein vernünftiger Faktor aus der Regierung. Schon 1685 folgt die Aufhebung des Edikts von Nantes und ganze Schaaren französischer Reformirter verlassen ihr Vaterland und ziehen nach England, Holland, Dänemark und Norddeutschland; allerdings zunächst noch dazu beitragend, um französische Sitte und Kunst vollends über die anderen Länder zu verbreiten. Ein dritter Hauptkrieg Frankreich's gegen das deutsche Reich entspann sich 1688, wegen übermüthig erneuter Ansprüche an deutsches Land, aber dieser neunjährige Krieg endete nicht mit dem früher üblichen Uebermass von Gloire für Frankreich. Immerhin war es in Folge dieses Krieges, dass Westdeutschland von französischen Kriegsbanden in gräulicher Weise verwüstet wurde, wie es die Ruinen von Heidelberg, Speier, Worms und andern deutschen Städten, und das mit diesen für immer verknüpfte schändliche Andenken an die Namen Mélac und d'Huxelles, der Anführer bei diesen Mordbrennereien, bezeugen. Im spanischen Erbfolgekriege nahm das Kriegsglück endlich ganz von den französischen Fahnen Abschied, und im Frieden von Utrecht 1713, behielt zwar Frankreich seinen Raub an europäischen Ländern, musste aber seinen nordamerikanischen Besitz an England abtreten. Als Louis XIV. 1715 nach 54jähriger Regierung starb, folgten ihm die Verwünschungen seines durch immerwährende Kriege erschöpften Volkes.

Die Periode der französischen Klassik begann in der Litteratur um 1635, mit der Stiftung der Academie française durch Kardinal Richelieu, welche von

Amtswegen die Unsterblichkeit dekretirte, wenn es mit der am Hofe ausgegebenen Parole übereinstimmte. Die Dichterwerke hielten sich ängstlich an die Nachahmung antiker Formen und im Drama an die abstrakte Auffassung der drei Einheiten des Aristoteles. Pierre Corneille (1606—1684) eröffnete mit seinem «Cid» die Litteraturperiode Louis XIV. Jean Racine (1639—1699) begann als Nachahmer Corneille's mit dem feurigen Dialog, rhetorischen Entwickelungen und dem Ausdrucke verschrobener Grösse, fand aber später seine wahre Richtung in der Schilderung intimer Herzensregungen. Der Lustspieldichter Molière (1622 bis 1673) hat dagegen etwas demokratisches; er ist der Schöpfer des modernen Charakterlustspiels und deshalb am wenigsten veraltet. Der Hauptlyriker der klassischen Periode, Nicolas Boileaux Despraux (1636 — 1711), ist pedantisch trocken und phantasiearm und vertritt mit diesen Eigenschaften eine starke Seite des französischen Charakters. Daneben kommt die unter Mazarini's Protektorat nach Frankreich verpflanzte heroische Oper auf; der komische und der spezifisch französische Skandalroman finden ihre Vertreter; dagegen bilden die Feenmärchen und die Fabeln bereits eine nationale Opposition gegen die antikisirende Litteratur. Wichtig wird die französische Historik mit Pierre Bayle (1647—1706), der mit seinem Dictionaire historique et critique das Fundament einer wahren Geschichtsschreibung legt. Ein noch wichtigeres Element der Litteratur sind aber die Skeptiker: René Descartes (1596 bis 1650) mit seinem den Materialismus vorbereitenden philosophischen System, Blaese Pascal (1623 — 1662), mit seinen Lettres à un Provincial, während François de la Rochefaucould (1613 — 1680), la Bruyère (1630 — 1696) und Charles de Saint-Evremont (1613 — 1703) bereits die praktische Philosophie vorbereiten, welche der revolutionären Geistesrichtung des 18. Jahrhunderts zunächst zur Grundlage dienen sollte.

a) Architektur.

Zu den Architekten, welche sich der von Richelieu gegebenen Richtung zur Nachahmung der römischen Antike anschlossen und damit den Uebergang zur Epoche Louis XIV. bewirkten, gehört vor allen Jaques Le Mercier, geboren zu Pontoise, gestorben 1660 zu Paris. Es scheint, dass er lange in Italien gewesen ist; sicher befindet er sich um 1607 in Rom und sticht das von Michelangelo hergestellte Modell der Kirche S. Giovanni de' Fiorentini in Kupfer. Im Jahre 1626 sticht er den Katafalk für Henri II. in Kupfer, zu dem er selbst die Zeichnungen entworfen hatte. Hier wendet er bereits eine dorische Säulenordnung ohne Basis an. Bei seiner Zurückkunft fand er im

grossen Kardinal einen Protektor und erbaute für denselben 1629 das Palais Cardinal, an Stelle der abgebrochenen Hôtels Rambouillet und d'Armagnac. Von dem Werke Lemercier's ist aber kaum noch eine Spur übrig. Richelieu schenkte das Palais an Louis XIII. und nach dessen Tode verliess Anna d'Autriche den Louvre und bewohnte das Palais Cardinal, welches noch bedeutend vergrössert wurde und von jetzt ab Palais-Royal hiess. — Wichtiger war der, ebenfalls durch Lemercier, unter Richelieu seit 1629 bis 1635, ausgeführte Bau der Kirche und des Schulgebäudes der Sorbonne. Der Plan der Kirche bildet ein dreischiffiges Oblong mit einer Kuppel in der Mitte und basilikenartigem Querschnitt; denn die Seitenschiffe erscheinen als niedrigere Kapellen. Die Architektur des Innern mit Pfeilerarkaden zeigt eine korrekt akademische Spätrenaissance. Im Aeusseren, an dem sechssäuligen durchgehenden korinthischen Portikus mit Giebel, macht sich die Nachahmung der antiken Tempel geltend. Sonst ist die Hauptfaçade noch in der Weise der italienischen Barockkirchen in zwei Geschossen gegliedert und die Seitenschiffe sind durch grosse Voluten verdeckt. In der Kirche befindet sich das Grab Richelieu's, von Bouchardon gearbeitet. — Die Vergrösserung des Louvre durch Lemercier im Stile Lescot's ist bereits im vorigen Abschnitte erwähnt. — Am Bau der Kirche Val-de-Grâce in Paris hat Lemercier nur als Nachfolger François Mansart's, von dem der Plan herrührt, mitgewirkt, und erst durch Lemuet, Leduc und Duval ist das Werk vollendet. — Das letzte grosse Werk Lemercier's ist die Kirche St. Roch in der Rue St. Honoré zu Paris. Dieselbe ist im Jahre 1653 unter Louis XIV. begonnen und ganz im klassischen Geiste entworfen. Der Plan ist sehr glücklich, in seiner modernen Auffassung der kirchlichen Bedürfnisse, aber die gewählten Architekturformen sind schwerfällig und trocken. Lemercier starb, als erst der Chor und ein Theil des Schiffs aufgeführt waren. Die spätere Vollendung ist durch Robert de Cotte und dessen Sohn bewirkt.

Der Architekt Pierre Lemuet verfolgte dieselbe klassische Stilrichtung wie Lemercier; ähnlich wie der Cardinal Mazarin, sein Beschützer, überall in die Fussstapfen Richelieu's trat. Im Jahre 1624 kaufte Cardinal Mazarin das durch Lemuet erbaute Hôtel Tubeuf, an der Ecke der Rue Vivienne, und das Hôtel Chivry und vereinigte beide zu einer weiten Residenz, von der jetzt nur noch Reste vorhanden sind. Nach dem Tode Mazarin's wurde die Besitzung wieder getheilt, das Hôtel Tubeuf kam an den Marquis Mancini, Herzog von Nivernais, und bekam den Namen Hôtel de Nevers. François Mansart erbaute hier eine Gallerie, an der Rue Richelieu, und eine zweite parallel mit dem Hôtel Tubeuf und dies erweiterte Gebäude wurde später die Bibliotheque nationale. Jm Jahre 1648 kamen Romanelli und Grimaldi aus Italien, um diese

Gallerie und die anstossenden Säle zu dekoriren, und zwar malte Romanelli die Figuren und Grimaldi die Landschaften. Zum ersten Mal zeigt sich hier eine französische Deckenmalerei im Stile Pozzo's, in den gemalten perspektivischen Balkons über dem Hauptgesimse (Qu. Rouyer). Im Schloss von Tanlay (Depart. de Yonne), erst 1648 vollendet, erbaute Lemuet das Portal der Cour d'honneur in Form eines Pavillons mit anschliessenden terrassirten Arkaden, noch sehr schwerfällig und erst im Uebergange vom Stil Louis XIII. zur Klassik (vergl. Fig. 107 aus Abschnitt 2); während die Façaden der Cour d'honneur nur zum Theil von Lemuet sind (vergl. Fig. 46), und zwar sehr einfach, in zwei Geschossen, mit dorischen Pilastern verziert Qu. Sauvageot etc.).

Die Jesuitenkirche St. Paul-St. Louis zu Paris, in der Rue St. Antoine, früher St. Paul-des-Champes, wurde 1627 nach dem Plane des Pater François Derrand begonnen und entsprach in der Anlage ganz den italienischen Jesuitenkirchen. Die Ornamente sind nur in den höheren Theilen vor den Zerstörungen der Revolution gerettet; dagegen sind die reichen Ausstattungsstücke, von Jaques Sarrazin, Coustou, Germain Pilon und François de Lorrain gearbeitet, verschwunden. Die Façade, um 1641 von einem anderen Jesuiten Marcel Ange erbaut, bezeichnet die französische Umbildung des römischen Barockstils zweiter Stufe. Die Hauptdisposition ist ähnlich wie an St. Gervais, mit drei Säulenstellungen übereinander; die elliptische Fensterrose über dem Hauptportal ist hier besonders zu bemerken; während der national-französische Einfluss sich am stärksten in den Verzierungen äussert (Qu. Gailhabaud, Heft 74 und 75). — Die Kirche St. Jaques-du-Haut-Pas, belegen Rue St. Jaques, ist 1630 von Gittard an Stelle einer älteren Kirche erbaut, aber erst viel später, um 1688, vollendet. Die Kirche St. Sulpice zu Paris, 1646 unter Anne d'Autriche begründet, nach dem Plane Christophe Gamart's, dann durch Leveau und Gittard fortgesetzt, ist hauptsächlich wegen der späteren erst im 18. Jahrhundert, von Servandoni erbauten Façade berühmt.

Das Hôtel de Ville zu Lyon, 1646—1655, nach den Plänen Gerard Désarques († 1662), durch Simon Maupin ausgeführt, zeigt ebenfalls den Uebergang zur Klassik Louis' XIV.

Als hauptsächlicher Mitbegründer der neuen Stilrichtung ist der Architekt François Mansart (1598—1666), der Onkel des berühmteren Jules Hardouin Mansart, wichtig. Beide Mansart's sind Italiener von Abstammung und wurden in Frankreich zur Lösung grosser architektonischer Aufgaben berufen, denen aber ihr Genie nicht gewachsen war. In der That sind der Maler Lebrun und der Dekorator Lepautre weit mehr als Schöpfer des eigentlichen Stils Louis XIV. zu betrachten, als diese Architekten. — Das Schloss von Blois, von François Mansart, im Jahre 1635 für den Prinzen Gaston von Orleans



begonnen, ist nur erst ein Uebergangswerk zur Klassik. Jedes Geschoss mit einer Pilasterordnung versehen, in breiten und schmalen Intervallen wechselnd. In den Flügeln sind Rundbogenfenster in den breiten Axen, Rundbogennischen den schmalen Axen angebracht; dagegen zeigen die Eckpavillons gradlinig geschlossene Fenster mit graden Bekrönungen auf Konsolen. Mit diesen Anordnungen glaubte der Architekt ohne Zweifel den Vitruv übertroffen zu haben, und den besten Werken des Augusteischen Zeitalters gleich zu kommen; aber eine solche Einbildung konnte nur durch die damals mangelhafte Kenntniss der Antike hervorgerufen werden (Qu. Laborde, Monumens de la France). — Ein anderes und glücklicheres Hauptwerk François Mansart's ist das 1631, bis 1642 erbaute Schloss de Maisons, für den Marquis René de Maisons, be-

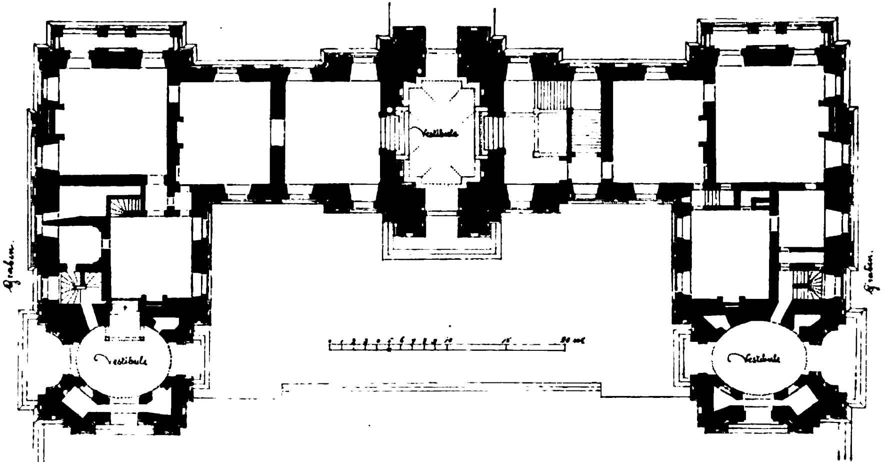


Fig. 177. Schloss de Maisons. Grundriss (n. Sauvageot).

legen in der Nähe von St. Germain en Laye (Fig. 177 und 178). Das Schloss verbindet noch das Malerische der Massen, im Stil François I., mit dem klassischen Detail der Zeit Louis XIV. Das gewaltige Dach ist in Pavillons aufgelöst und durch hohe Schornsteine und Dachaufbauten belebt. Das Gebäude hat den wahren Schlosscharakter, und heuchelt nicht, ungeachtet seiner ersichtlichen Wendung zum Klassischen, die falsche Würde eines antiken Tempels, verliert sich aber auch nicht in den kleinlichen Ausdruck der gewöhnlichen Wohnhauszwecke. Es sind zwei Geschosse auf einem Unterbau gegeben, jedes mit einer durchgehenden Ordnung. Am Mittelpavillon und an den Eckpavillons sind die Pilaster gruppirt und durch kleinere in das Dach einschneidende Flachgiebel bekrönt. Die Fenster sind in grossen Abständen angeordnet und mässig dekorirt; überhaupt ist aussen wenig Ornamentskulptur aufgewendet. Das Hauptvestibul, im Innern ebenfalls streng mit Säulen und Pilastern dorischer Ordnung dekorirt, hat ein Spiegelgewölbe mit in Stuck

ausgeführten Adlern in den Ecken und Amoretten am Plafond. Die Haupttreppe, in einem quadratischen Raume angeordnet, mit drei graden Armen, wirkt sehr schön und ist mit Steingeländer versehen. Das Treppenhaus ist mit einer Kuppel abgeschlossen. Der obere Theil der Wände daselbst, mit einer jonischen Pilasterordnung, hat schöne allegorische Kindergruppen, die Künste vorstellend in den Feldern. Die Haupttreppe schliesst in der ersten

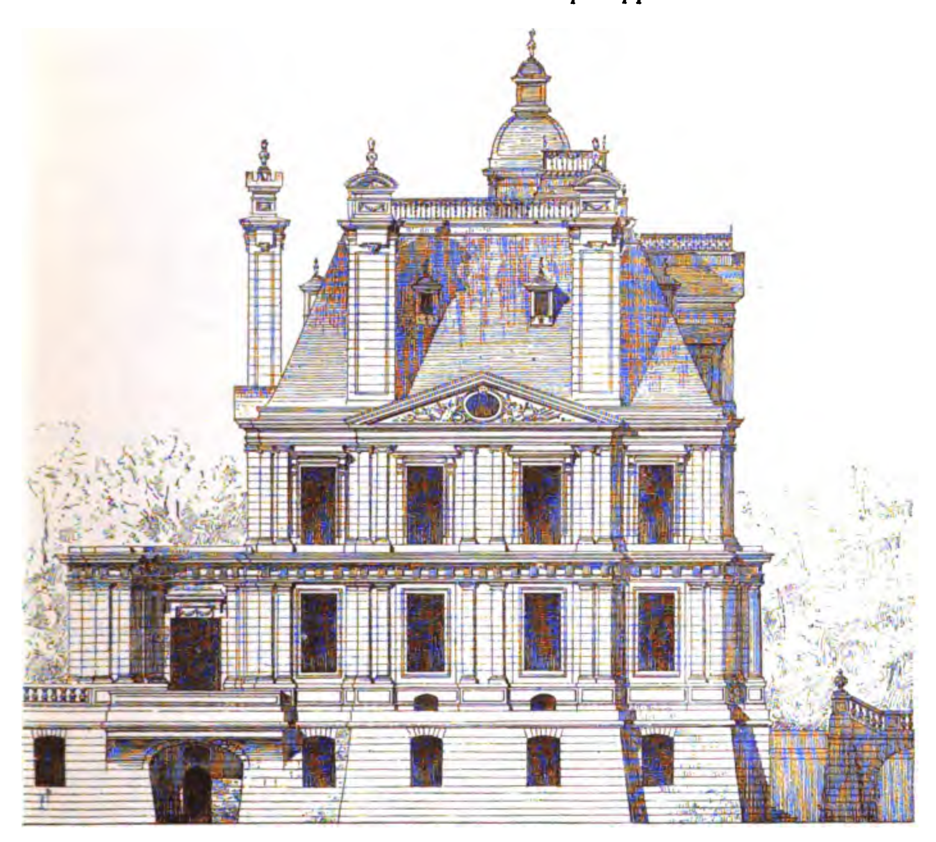


Fig. 178. Schloss de Maisons. Ansicht der Seitenfront (n. Sauvageot).

Etage ab, während nur Nebentreppen weiter nach oben führen. Die grosse Festgallerie im ersten Stock, zeigt eine pompöse und grossartige Architektur, an einer Schmalseite den Kamin, an der anderen die vortrefflich dekorirte Musiktribune (Qu. Sauvageot, Chateaux etc.). — Das Hôtel Carnavalet zu Paris wurde durch François Mansart zum Theil erneuert und nach dem Garten hin mit den von ihm erfundenen gebrochenen Dächern versehen. Von demselben, das Hôtel d'Aumont in der Rue de Jouy erbaut; vom Innern ist aber nichts erhalten. Zur Kirche Val-de-Grace in Paris, 1645 unter Anna d'Autriche als Votivkirche für die Geburt Louis XIV. begonnen, lieferte Fran-

çois Mansart den Entwurf. Das Werk wurde dann später durch Lemercier fortgesetzt und durch Lemuet, Leduc und Duval vollendet. Der Plan nähert sich dem von St. Peter in Rom, aber nur im verkleinerten Massstabe; die Kuppel hat indess eine glückliche äussere Linie.

Seit 1651 war Louis XIV. volljährig; indess lebte Mazarin noch bis 1661 und blieb bis zu seinem Tode der allgebietende Minister. Unter seinem Nachfolger Colbert wurde die Nachahmung der Antike noch systematischer und gewissermassen als Staatsprinzip betrieben. Im Jahre 1671 stiftete Colbert die Bauakademie in Paris und beauftragte dieselbe ausdrücklich mit dem Lehramt für griechische und römische Kunst. Die ersten acht Mitglieder dieser Akademie waren: François Blondel, Louis Leveau, Libéral Bruant, Daniel Gittard, Antoine Le Paultre, Pierre Mignard, François d'Orbay und André Felibien. Ausserdem wurde Desgodetz von Colbert nach Rom geschickt um die antiken Gebäude daselbst neu zu messen und herauszugeben. Das betreffende Werk erschien im Jahre 1682 und wurde sofort das hauptsächliche Gesetzbuch der Architekten.

Louis Leveau († 1670) entwarf die Pläne zu dem, erst 1663 von François Dorbay ausgeführten, Collége des Quatre-Nations, jetzt Palais de l'Institut. Die Kapelle desselben, in welcher sich das Grabmal des Kardinals Mazarin befand, welches später nach dem Louvre gebracht wurde, bildet im Plan ein griechisches Kreuz mit elliptischem Dom. An der Vorhalle und den Eckpavillons der Flügelbauten sind durch beide Geschosse gehende Ordnungen angebracht. Die Kuppel hat keine Gewölbe, sondern ist von Holz konstruirt. — Die Tuilerien waren noch immer unvollendet und bis dahin unbewohnt; Louis XIV. übertrug die Fortsetzung des Baues 1660 an Leveau und Dorbay und diese fügten dem Mittelbau noch die sogenannte französische Ordnung hinzu und krönten dieselbe mit einer Balustrade. Die Nichte des Königs, Mademoiselle de Montpensier, bewohnte dann zuerst das Palais. Der Pavillon Marsan wurde korrespondirend mit dem Pavillon der Flora erbaut und der ältere Bau, ebenfalls unter Leitung von Leveau und Dorbay, überarbeitet. — Der Neubau des Schlosses von Versailles wurde 1664 durch Leveau begonnen und von ihm bis zu seinem Tode 1670 fortgesetzt. Das alte Jagdschloss daselbst aus der Zeit Louis XIII., ein kleines Gebäude in Ziegel und Haustein, sollte erhalten bleiben. Soweit es nachweisbar ist, beschränkten sich indess Leveau's Arbeiten auf die Wiederherstellung und Ausschmückung des alten Schlosses, mit einigen Zusätzen für den wachsenden Glanz des Hofes; in der Hauptsache gehört das Bauwerk Jules Hardouin Mansart an. — Das Hôtel Lambert in Paris, durch Leveau für Lambert de Thorigny erbaut, zeigt nach der Rue Saint-Louis eine ganz einfache Façade, eine etwas reichere an der

Cour d'honneur, grössere Beachtung verdient der in Bezug auf Lage und Verbindung der Zimmer ganz musterhafte Plan, aber den grössten Theil seines Ruhmes verdankt der Bau allerdings seinen vorzüglichen Innendekorationen (Fig. 179 und 180). — Eine andere grosse Arbeit Leveau's war der Weiterbau der Cour carrée im Louvre. Die noch fehlenden Gebäude wurden erst jetzt bis zur Höhe der Dächer geführt, dabei blieb das Arrangement der alten Façade, nur trat an die Stelle der Attika ein drittes Geschoss und wurde mit einer Balustrade abgeschlossen. — Louis XIV. war der erste König, der nicht mehr im Louvre wohnte, und seit der Uebersiedelung des Hofes nach Ver-

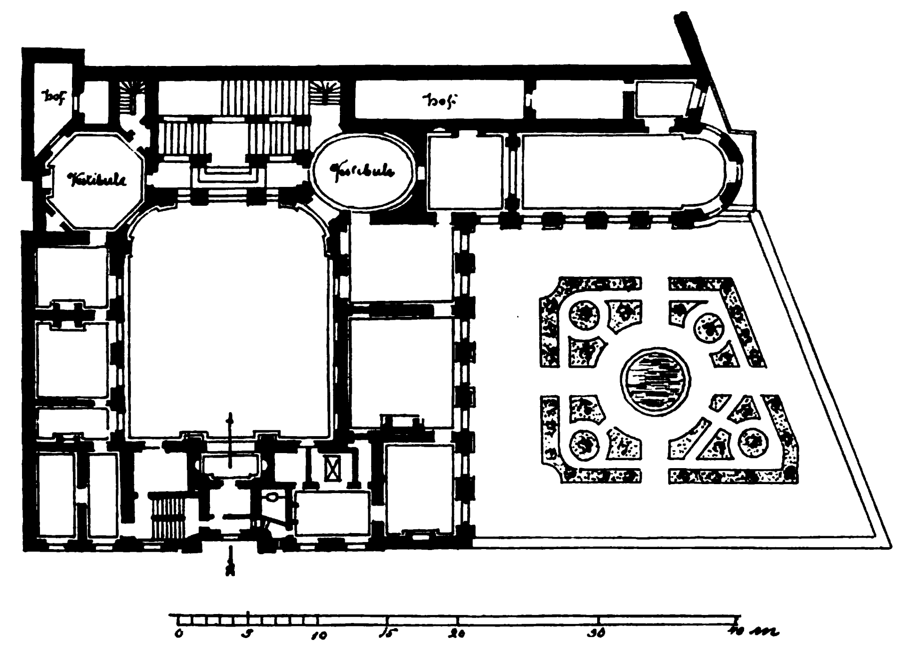


Fig 179. Hôtel Lambert. Grundriss I. Etage (n. Sauvageot).

sailles wurde das Gebäude ausschliesslich zu wissenschaftlichen und Museumszwecken verwendet. Die Academie française kam in den durch Lemercier erbauten Flügel, die anderen Abtheilungen der Akademie folgten. An der Seineseite wurde ein Antikenmuseum eingerichtet, und in der grossen Gallerie Henri IV. Ateliers für Künstler und kunstgewerbliche Werkstätten. — Ausser den oben genannten Bauten sind noch die Kirchen der Hospitäler Salpêtrière und Bicêtre von Leveau errichtet.

Einer der bedeutendsten Architekten dieser Zeit ist Jules Hardouin Mansart, der Neffe des François Mansart, wenn man auch als sicher annehmen kann, dass der eigentliche, sogenannte Stil Louis XIV. mehr von Lebrun und Lepautre geschaffen wurde, als von ihm. Die Mansart's waren

eine italienische Familie, deren Glieder schon seit mehreren Generationen als Ingenieure und Architekten im Dienste der Könige von Frankreich standen. Jules Hardouin Mansart, geboren 1646, stirbt 1708, und wurde 1686 zum Grafen de Sagonne erhoben. Sein Vater, Hardouin, war Kabinetsmaler des Königs und

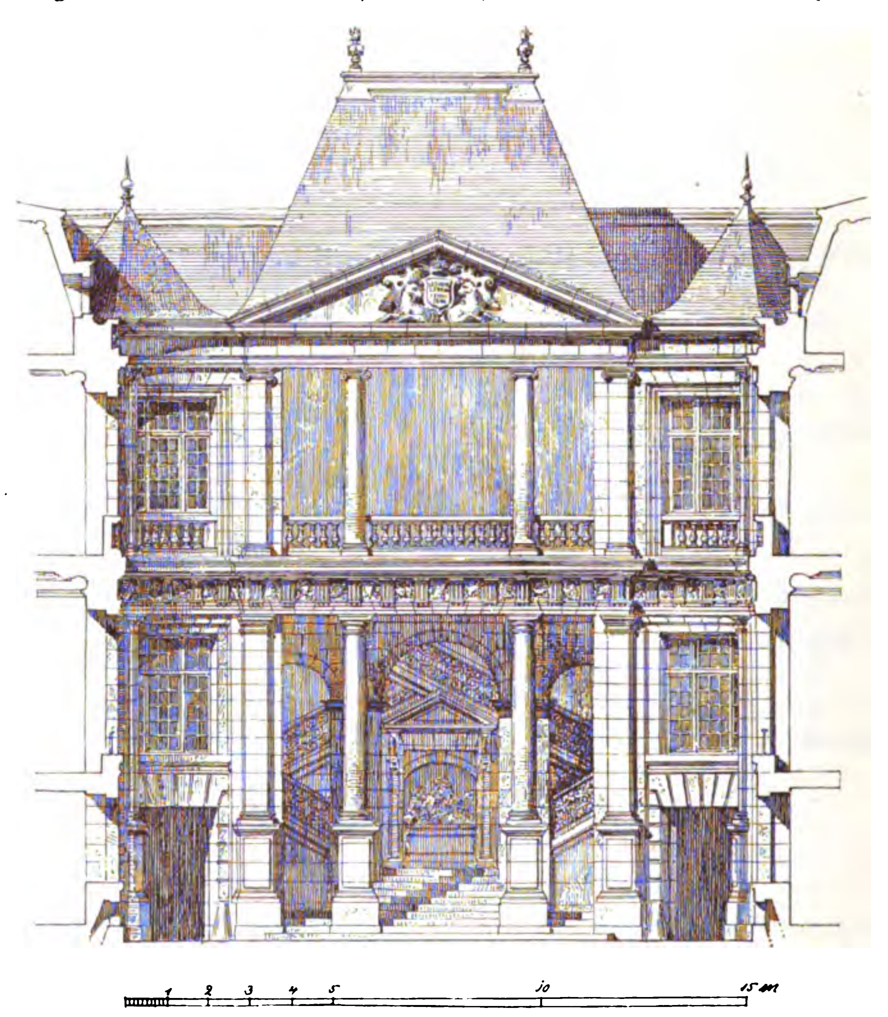


Fig. 180. Hôtel Lambert. Ansicht des grossen Treppenhauses (n. Sauvageot).

seine Mutter eine Schwester François Mansart's. Eines der Hauptwerke Jules Mansart's ist das Schloss von Versailles, eins der kolossalsten Königsschlösser Europas (Fig. 181). Wie schon oben erwähnt, ist der Bau nicht mit einem Male entworfen und Mansart hatte auf das Vorhandene Rücksicht zu nehmen, aber die von ihm herrührenden Haupttheile des Schlosses rechtfertigen immerhin das Urtheil, dass Mansart's Architekturstil in Bezug

auf Monumentalität vieles vermissen lässt. So zeigt der Haupteingang eine ganz mangelhafte untergeordnete Anordnung, schon durch seine Lage in einem Seitenflügel der Cour royale, welche denselben fast unauffindbar macht, umsomehr da irgend welche Auszeichnung durch Portiken-, Vestibul- oder Treppenanlage fehlt, wie sie einem Monumentalbau gemäss wäre. Die grosse Gallerie der Gartenfront, einer der grössten Räume Europas, ist nur 11 Meter tief und circa 13 Meter hoch, bei einer Länge von 100 Metern. Diese Verhältnisse drücken dem Raum den Charakter einer Passage auf, man glaubt durch sie in einen grösseren Raum zu kommen, obgleich dies nicht der Fall ist. Eine ähnliche Vernachlässigung im Ausdruck des Einzelnen zeigt auch die Aussenarchitektur. Das Untergeschoss ist durchweg in Rustika mit rundbogig geschlossenen Fenstern und Thüren von gleichen Dimensionen gebildet; ebenso hat das Hauptgeschoss eine durchgehende Ordnung, in den Vorsprüngen als Säulen, in den zurückweichenden Theilen als Pilaster ausgebildet. Die Zwischenweiten sind in den breiten Axen sehr gross, und deshalb mussten die Architrave aus einer Anzahl von Blöcken zusammengesetzt und verankert werden. Ueber dem Hauptgeschosse folgt noch eine Attika, mit Balustrade, hinter welcher das unsichtbare Dach liegt; und das Hauptgesims ist ganz unbedeutend (Fig. 182).

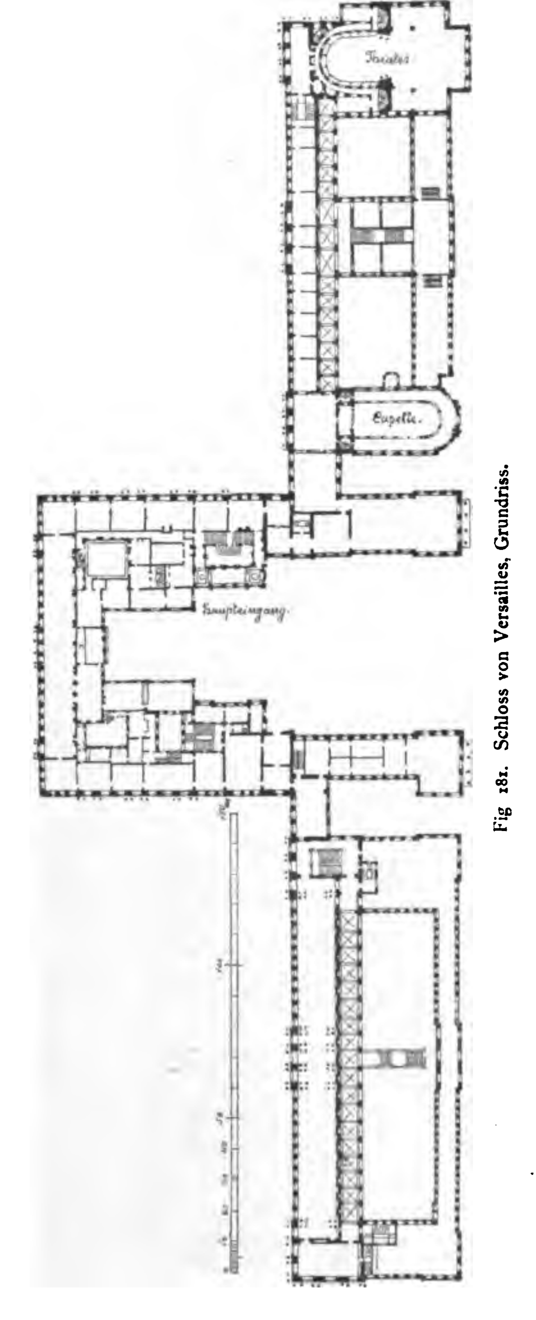


Fig 181. Schloss von Versailles, Grundriss.

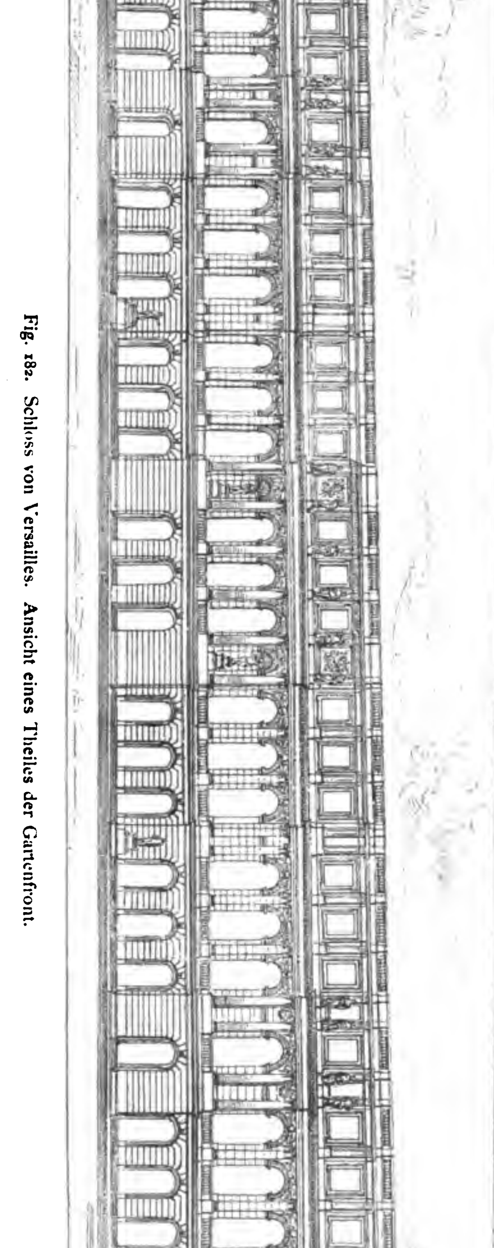


Fig. 182. Schloss von Versailles. Ansicht eines Theiles der Gartenfront.

Ueberhaupt fehlen dem Ganzen durchaus die beherrschenden Partien und Gliederungen, und so macht dasselbe den unruhigen zerrissenen Eindruck, einer aus verschiedenen Häusern bestehenden Strassenfront. Das Beste, was von dem Werke Mansart's gesagt werden kann, lässt sich dahin zusammenfassen, dass es nirgends augenfällig gegen den guten Geschmack verstösst und in keinem Theile etwas anderes scheinen will, als es wirklich ist; mit Ausnahme der Geschosseintheilung, welche, wie bei der grossen Gallerie, nach Aussen zwei Stockwerke ankündigt, während im Innern doch nur eins vorhanden ist. Der mittlere Theil des Schlosses scheint bereits 1681 bewohnt worden zu sein und die Gartenfront des Schlosses wurde 1685 vollendet. Die berühmte Innendekoration der Appartements von Versailles, von Lebrun und Lepautre herrührend, zeigt eine etwas kalte, aber in ihrer Art hochgradige Prachtentwickelung, welche eigens der ersten Zeit Louis XIV. zukommt und insgesammt wohl als «Genre Lepautre» bezeichnet wird. — Hierauf ist noch einmal in dem, über Dekoration handelnden Abschnitte zurückzukommen.

Jean Le Pautre, der grosse Dekorator und Stecher, geboren zu Paris 1618, gestorben 1682, wird auch als Architekt genannt, noch

mehr gilt sein jüngerer Bruder Antoine Le Pautre als ein Architekt von Ruf. Das Hôtel de Beauvais, Rue St. Antoine, wird dem älteren Bruder zugeschrieben, ebenfalls die Kirche des Accouchements im alten Kloster Port-Royal zu Paris. Von Antoine († 1691) herrührend, die Anlage der Kaskaden von St. Cloud.

Der berühmte Maler Charles Lebrun, geboren zu Paris 1619, gestorben 1690, erhielt nach 1661 den Aufrag zum Wiederaufbau der ehemals unter Henri IV. errichteten und durch Brand zerstörten Gallerie am Louvre. An diesem Neubau, welcher nach einem malerischen Hauptmotive der Dekoration Gallerie d'Apollon genannt wurde, dauerten die Arbeiten bis 1680, aber die Vollendung desselben erfolgte nicht, weil der Bau von Versailles den Vorrang gewann. Das Gewölbe, in gedrücktem Bogen, endigt an den Schmalseiten in Form eines Klostergewölbes und ist reich bemalt. Die Hauptfassung des Dekorativen erscheint immer noch als eine Nachfolge der Arbeiten Rosso's in seiner berühmten Gallerie zu Fontainebleau.

Eine der wichtigsten Bauunternehmungen unter Louis XIV. war die Ausführung der Hauptfaçade des Louvre durch Claude Perrault, besonders weil in diesem Falle die antikisirende Richtung des damaligen Stils und zugleich der nationale Triumph über die Kunst der Italiener am Schlagendsten zum Ausdruck kam. Louis XIV. wollte den Louvre zu einem Ganzen gestalten und berief 1665 den weltberühmten Bernini von Rom, um von ihm hierzu den Plan machen zu lassen. Der Entwurf Bernini's gefiel aber nicht und wurde durch einen anderen von Claude Perrault vorgelegten besiegt. Claude Perrault, als Sohn eines Parlamentsadvokaten 1613 zu Paris geboren, stirbt 1688. Er hatte sich anfänglich für die Medizin bestimmt, übersetzte aber, vielleicht durch den Minister Colbert angeregt, den Vitruv, und bildete sich durch diese Arbeit zum Architekten. Colbert hatten zur Berathung der Louvreangelegenheit einen Baurath gebildet, bei dem Claude's Bruder, Carl Perrault Sekretair war, und deshalb dazu helfen konnte das Projekt Claude's zur Vorlage zu bringen. Dasselbe war rein vom poetischen Gesichtspunkte aus entworfen, ohne die geringste Rücksicht auf die Nützlichkeitsidee; so hatte die Wand unter der grossen Kolonnade des ersten Stocks ursprünglich gar keine Fenster, sondern nur Figurennischen. Dieser Mangel wurde zwar später beseitigt, aber immerhin bildete sich an der Hauptfront durch die beiden nahen parallelen Mauern ein ganz unbrauchbarer Korridor. Es ist aber bezeichnend für die Baugesinnung der Zeit, dass die künstlerischen Kommissionsmitglieder, der Architekt Leveau und der Maler Lebrun, ohne Weiteres einen Plan billigen konnten, der im entschiedenen Gegensatz zu den älteren Theilen des Louvre stand. Das Bestechende war in diesem Falle die akademische Nachahmung der Antike; denn der da-

maligen Kenntniss der Antike kam Perrault's Louvrekolonnade am nächsten, obgleich an derselben noch ganz entschiedene Spuren der Spätrenaissancestilisirung geblieben sind, wie die Kuppelung der Säulen, das Einschneiden des Portalbogens in das obere Geschoss, das Vorrücken der Mauer des Mittelbaues in die Linie der Seitenkolonnaden u. a. (Fig. 183). Der Hauptfehler der Façade wird immer der bleiben; dass sie nicht aus den inneren Zwecken und Be-

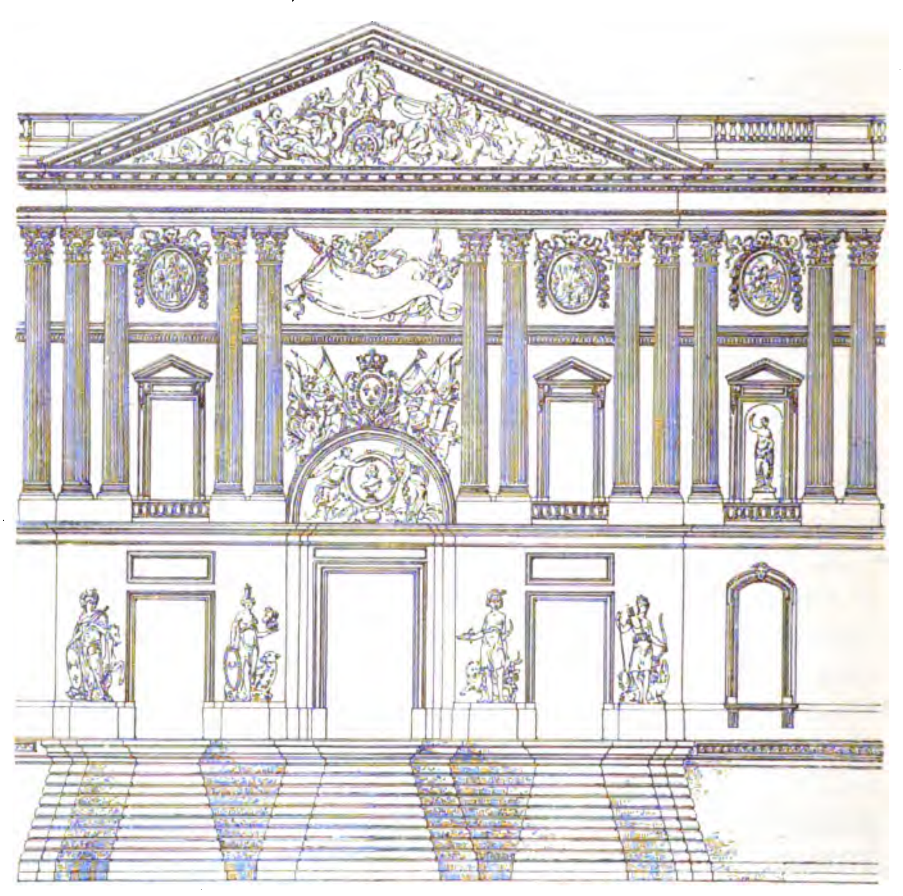


Fig. 183. Mitteltheil der Hauptfront des Louvre (n. Lepautre).

dürfnissen heraus entwickelt ist. Die Hoffaçade dieses Bautraktes schliesst sich wieder den alten Fronten der Cour carrée an, nur dass an die Stelle der Ättika und des Daches ein drittes Geschoss getreten ist, welches mit einer Balustrade abschliesst. Die Louvrefaçade nach der Flussseite ist im engen Anschluss an die Ostfront projektirt, aber nur mit einer, durch die zwei oberen Geschosse gehenden, korinthischen Pilasterordnung. Die Façade an der Rue St. Honoré, im Anschluss an den alten Pavillon an der Rue Frementeau, ist noch einfacher gebildet, mit bossirten Ecken, in Uebereinstimmung mit

dem erwähnten älteren Bautheil, aber von kraftvollen Charakter, besonders im Mittelbau Fig. 184). Die Sternwarte in Paris, 1667 begonnen, um 1671 be-

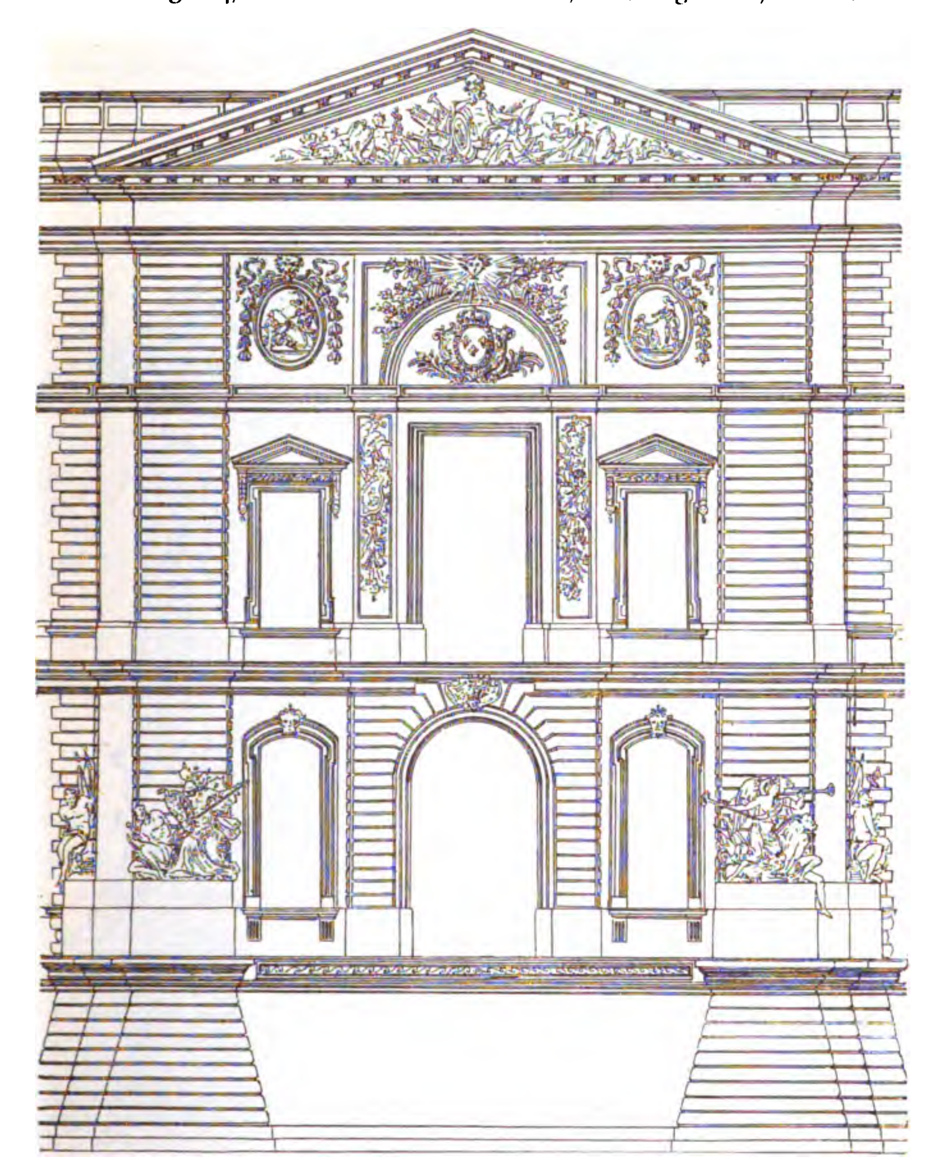


Fig. 184. Mitteltheil der Seitenfront des Louvre, nach der Rue St. Honoré (n. Lepautre).

endet, mit ihrem berühmten Keller von unveränderlicher Temperatur, ist ebenfalls von Perrault. Derselbe Architekt lieferte die Zeichnungen zu einem Triumphbogen, der am Eingange der Vorstadt St. Antoine in Gyps ausgeführt wurde und dann liegen blieb. In Versailles sind von ihm, die Grotte, die Wasserallee und andere Gartenverzierungen.

François Blondel, geboren 1618, stirbt 1686, wurde als Architekt durch seine in dieser Zeit in Paris errichteten Triumphthore berühmt. Er hatte sich

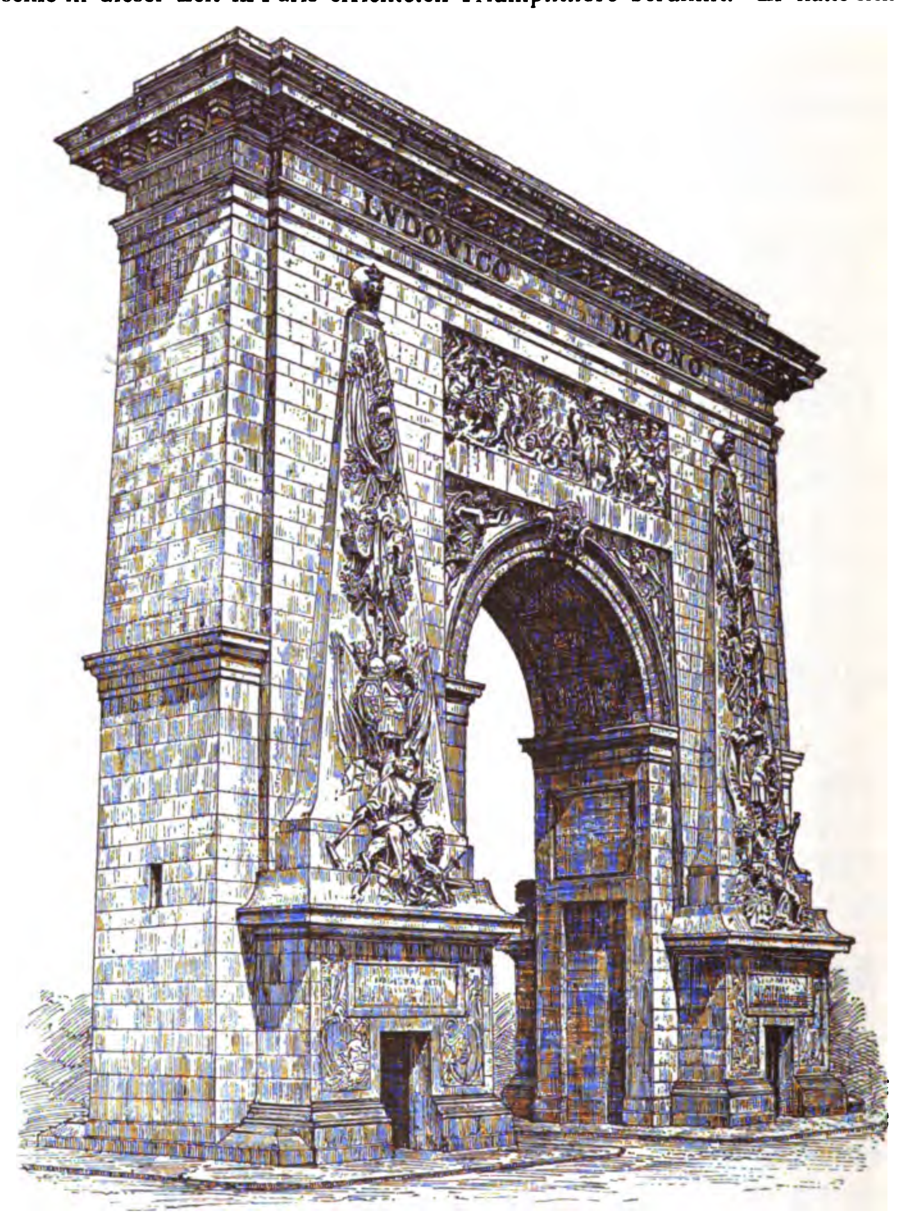


Fig. 185. Porte Saint-Denis.

in der Jugend nicht dem Studium der Künste gewidmet und wurde zum Maréchal de Camp ernannt. Im Jahre 1652 ging Blondel mit einem jungen Adligen als Hofmeister auf Reisen, nach Italien, Konstantinopel und Aegypten

und trat im Orient als ausserordentlicher Gesandter des Königs auf. Nach seiner Zurückkunft wurde er Lehrer des Dauphin. Im Jahre 1665 erbaute er eine Brücke über die Charente bei Saintes, verbunden mit einem Triumphbogen, und wurde 1669 zum Oberaufseher der öffentlichen Bauten ernannt. Blondel nahm 1672 eine Vergrösserung der früher für Henri II. erbauten Triumphpforte am Ende der Rue St. Antoine vor; dieselbe wurde aber später abgebrochen. Sein Hauptwerk ist die 1671 — 1672 errichtete Porte Saint-Denis, dem Andenken an die Siege in Flandern und der Franche-Comté gewidmet. Das Triumphthor bildet eine grosse Arkade, in eine viereckte Masse eingeschlossen. Die beiden Seiten der Arkaden haben Pyramiden im Basrelief mit Trophäen in antiker Art und einer Kolossalfigur am Fusse jeder Trophäe (Fig. 185). Die Idee des Ganzen zeugt von selbstständiger Originalität; indess wird die Gesammtwirkung des Denkmals durch die geringe Tiefe desselben beeinträchtigt. Von Blondel ist noch, um 1674, das Thor St. Bernard erbaut. Zum Berliner Zeughause hat derselbe mindestens Entwürfe geliefert; dieselben existiren noch unter der Bezeichnung: Façade de l'Arsenal royal de Berlin du Dessein de Mr. Blondel, conduit par Nerin. Archit.

Die Porte Saint-Martin, 1674 zu Ehren der definitiven Eroberung der Franche-Comté, und wie die Porte Saint-Denis, auf Kosten der Stadt errichtet, ist von Pierre Bullet, einem Schüler François Blondel's, entworfen, der auch noch zur Kirche St. Thomas d'Aquin die Pläne lieferte. Die Porte Saint-Martin hat eine mittlere grosse und zwei kleinere Seitenarkaden, in Quader-Rustika, und über dem Hauptgesims eine Attika. Der Platz der Reliefs, in den verbreiterten Bogenzwickeln der Arkade, ist nicht besonders glücklich; überhaupt ist das Ganze von geringer Erfindung.

Libéral Bruant († um 1697) führte das von Louis XIV. begründete Hôtel der Invaliden zu Paris aus und 1670—1674 die dazu gehörige Chapelle des Soldats. Diese ist ein einfaches Gebäude mit einem Tonnengewölbe über dem Hauptschiff und Tribunen in den Seitenschiffen. Das Tonnengewölbe des Mittelschiffs ruht auf dem Gebälke einer korinthischen Pilasterordnung und das im Oval geschlossene Sanktuarium bildet zugleich die Verbindung mit dem später erbauten Dom der Invaliden (Qu. Gailhabaud, Heft 76). Am Bau des Hospitals «La Salpêtrière», eigentlich nur der Umbau eines Arsenals, war Bruant mit Leveau, Duval und Lemuet betheiligt. Die Kirche Notre Dame des Victoires, von Lemuet begonnen, wurde durch Bruant fortgesetzt. Demselben wird der Plan zum Schlosse in Richemont in England zugeschrieben.

Dem an Pracht gewöhnten Könige genügte die von Bruant erbaute Chapelle des Soldats im Invalidenhôtel nicht, und Jules Mansart wurde beauftragt in

Verbindung mit derselben einen Dom zu errichten. Dieses grossartige monumentale Bauwerk, Dom der Invaliden genannt, von 1680 — 1706 ausgeführt, ist das Hauptwerk Jules Mansart's und begründet vor allen seinen Anspruch auf Nachruhm. Der Zusammenhang mit der Invalidenkirche ist nur ein äusserlicher, in Wirklichkeit ist der Dom ein selbstständiges Werk. Der Grundplan zeigt ein gleicharmiges Kreuz mit einer achteckten Kuppel in der Mitte, letztere von vier grossen und vier kleinen Seiten begrenzt. In den Ecken sind wieder runde Kapellen mit Kuppeln, und Pendentifs gleichen überall die Rundung aus. Ueber der Mittelöffnung der Hauptkuppel erblickt man eine zweite seitwärts beleuchtete Kuppel mit einem Bilde; ein schon in der Barockarchitektur angewendetes Motiv. Die äussere Kuppel ist von Holz konstruirt und ebenso die Laterne (Fig. 186). Die Aussenfaçade, von grösstem Reichthum der Formen und harmonischer Wirkung, hat zwei Ordnungen übereinander. Die Kuppel, auf dem Vorbilde von St. Peter in Rom fussend, kommt wegen der kurzen Arme des griechischen Kreuzes nach Aussen vortrefflich zur Geltung. Der Tambour zeigt aussen eine Verstärkung durch gekuppelte Säulenpaare; ein zweiter Tambour von kleinerem Durchmesser deckt die untere innere Kuppel und enthält die Fenster zur Beleuchtung der zweiten Kuppel (Fig. 187). Von den gekuppelten Säulen des ersten Tambours gehen strebenartige Voluten herüber. Der Invalidendom hat ganz den Charakter eines seiner Zeit entsprechenden modernen Gebäudes und dies ist sein Hauptruhm; er ist verhältnissmässig klassisch zu nennen, mehr als andere Bauwerke dieser allgemein als klassisch bezeichneten Epoche (Qu. Gailhabaud, Heft 76).

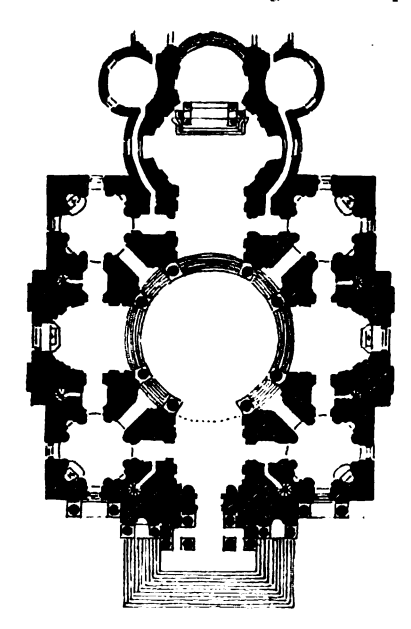


Fig. 186. J. Mansart. Grundriss des Doms der Invaliden (n. Gailhabaud).

Jules Mansart hatte unterdess den Kolossalbau des Schlosses von Versailles fortgesetzt; hier entstanden: die Stallungen, die Orangerien des Schlosses, in gemeinschaftlicher Arbeit mit Lenôtre, das Grand-Commun und Anderes. Das nach dem Invalidendom beste Werk Mansart's ist die zweistöckige Kapelle von Versailles (Fig. 188 und 189) (Qu. Le Pautre, Chateaux etc.). Das Schloss von Clagny bei Versailles, jetzt zerstört, wurde 1676—1680 durch Mansart für den Herzog du Maine erbaut. Dasselbe bildete einen lang-

gestreckten Bau, um drei Seiten eines grossen Hofs belegen und war zweigeschossig im Stil von Versailles. Mittelbau und Risalite hatten eine Ordnung für jedes Geschoss, sonst nur Fensterarchitektur und mit Quadern eingefasste Ecken. Auch hier war kein Hauptgesims von einiger Bedeutung vorhanden. Ueber dem Mittelbau erhob sich ein Dom, sonst die bekannten gebrochenen Dächer nach dem von François Mansart eingeführten System; aber das Ganze ist ohne

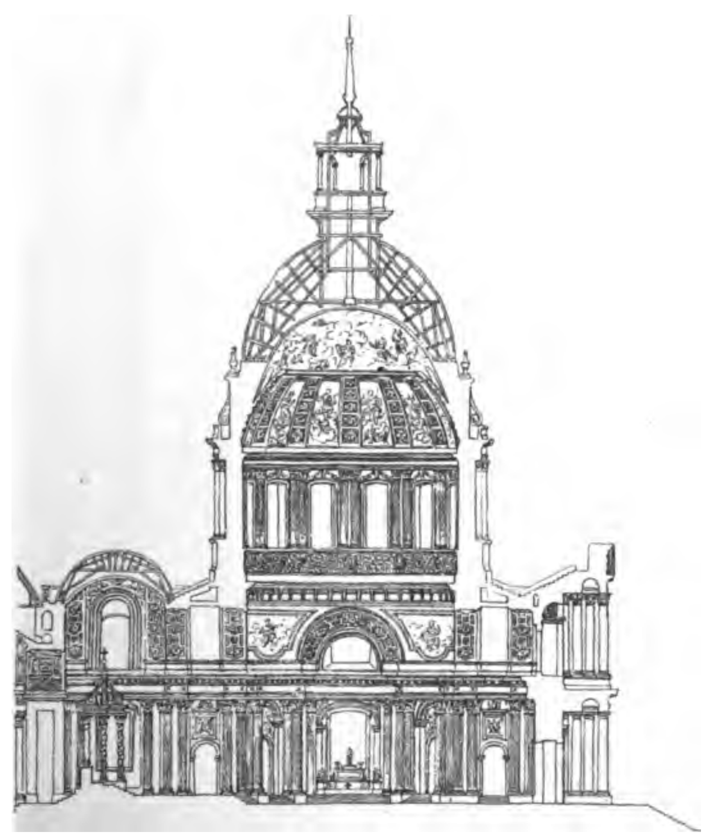


Fig. 187. Dom der Invaliden. Schnitt (n. Gailhabaud).

besonderes Interesse. In einem Flügel befand sich die beliebte lange Gallerie deren Gewölbe hier etwas in den zweiten Stock hineinreichten und diesen unbrauchbar machten (Qu. Le Pautre, Chateaux etc.). — Das Schloss von Meudon bei Paris, für den Kardinal Charles de Lorraine unter Henri II. erbaut, wurde unter Louvois und dem Dauphin, Sohn Louis' XIV., durch Jules Mansart ganz erneuert. Das Schloss liegt an einer grossen Terrasse, ist nach der Bergseite nur zwei Stockwerke hoch und wirkt deshalb von dieser Seite nicht sehr befriedigend; dagegen erreicht die andere Front, welche durch die

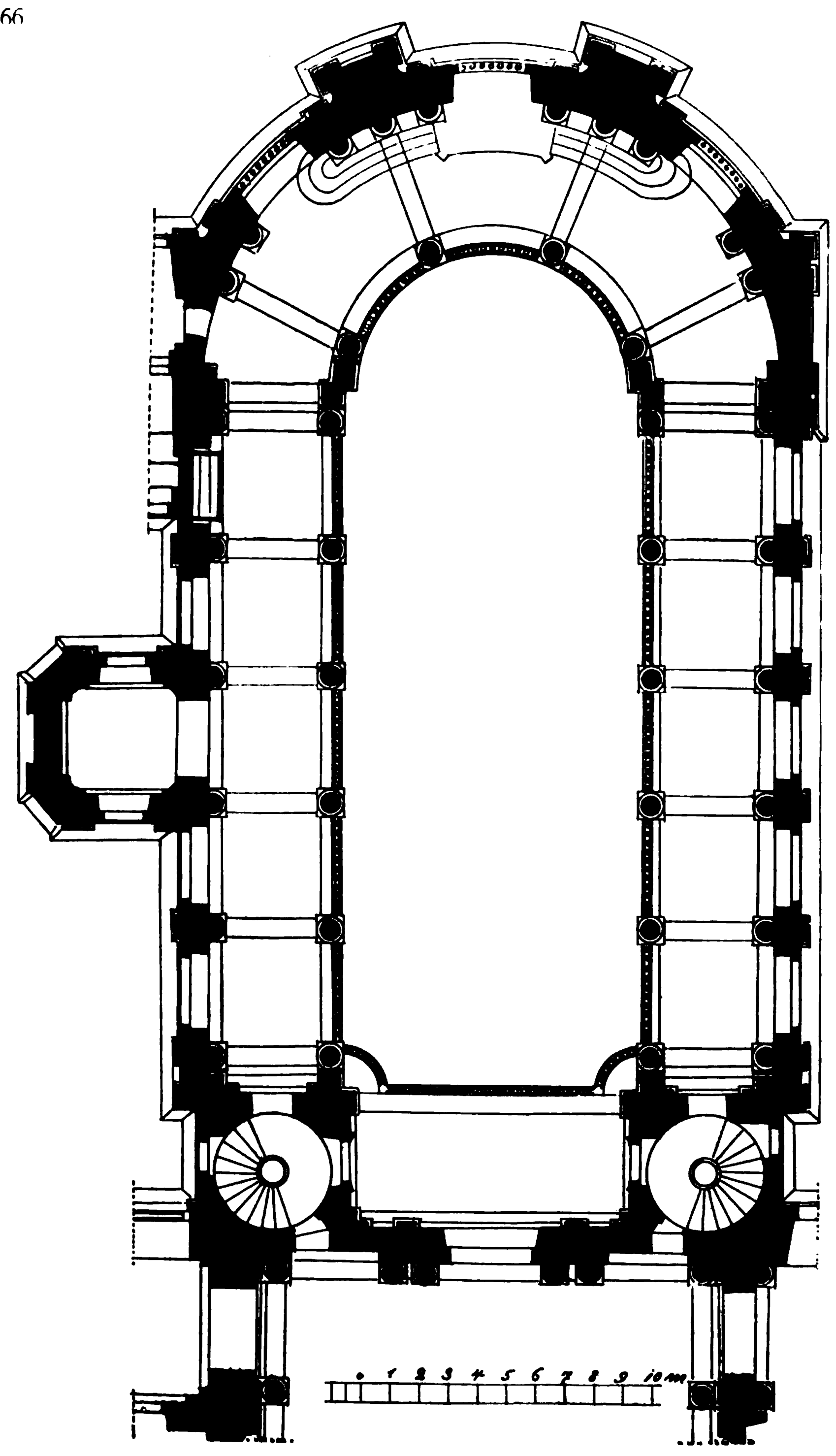


Fig. 188. Kapelle von Versailles. Grundriss.

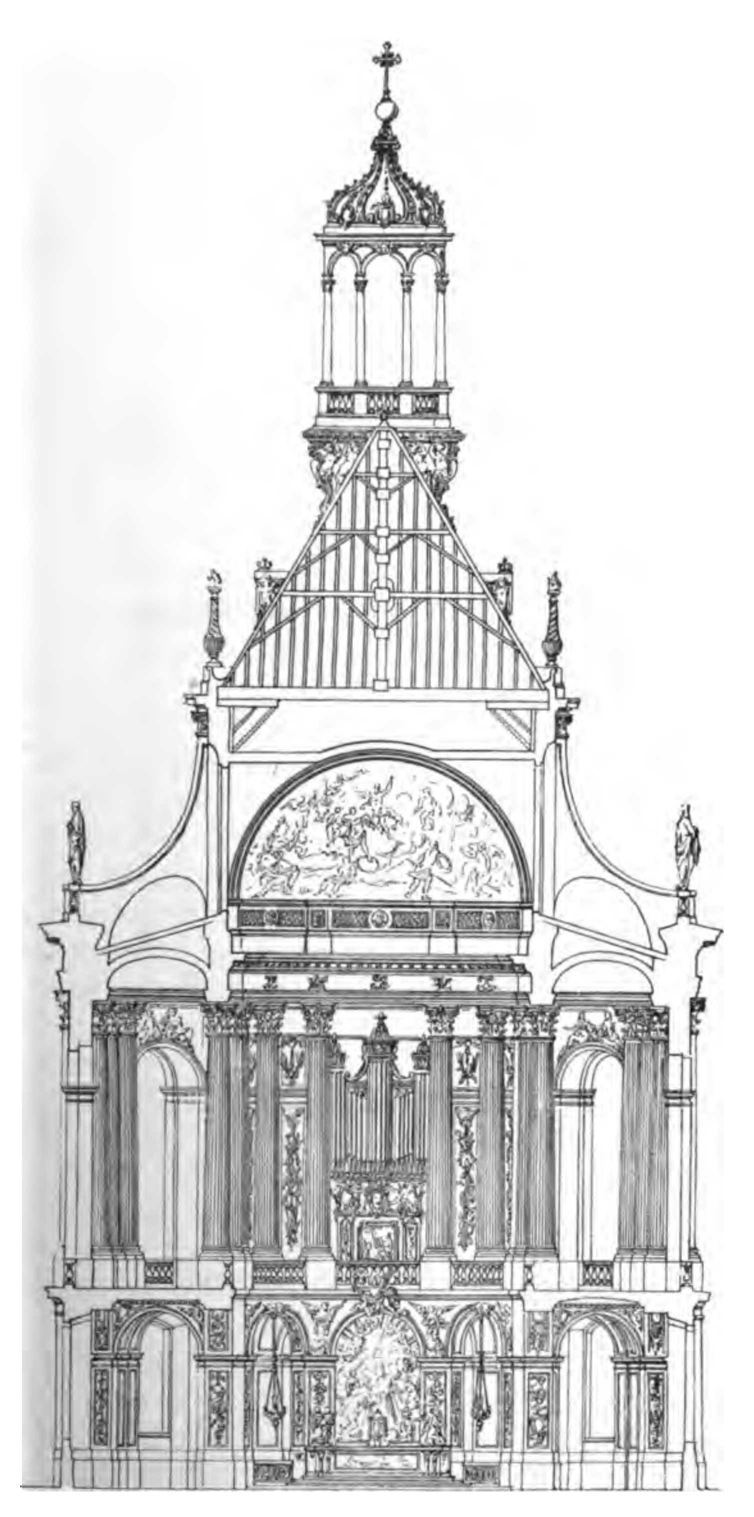


Fig. 189. Kapelle von Versailles. Querschnitt.

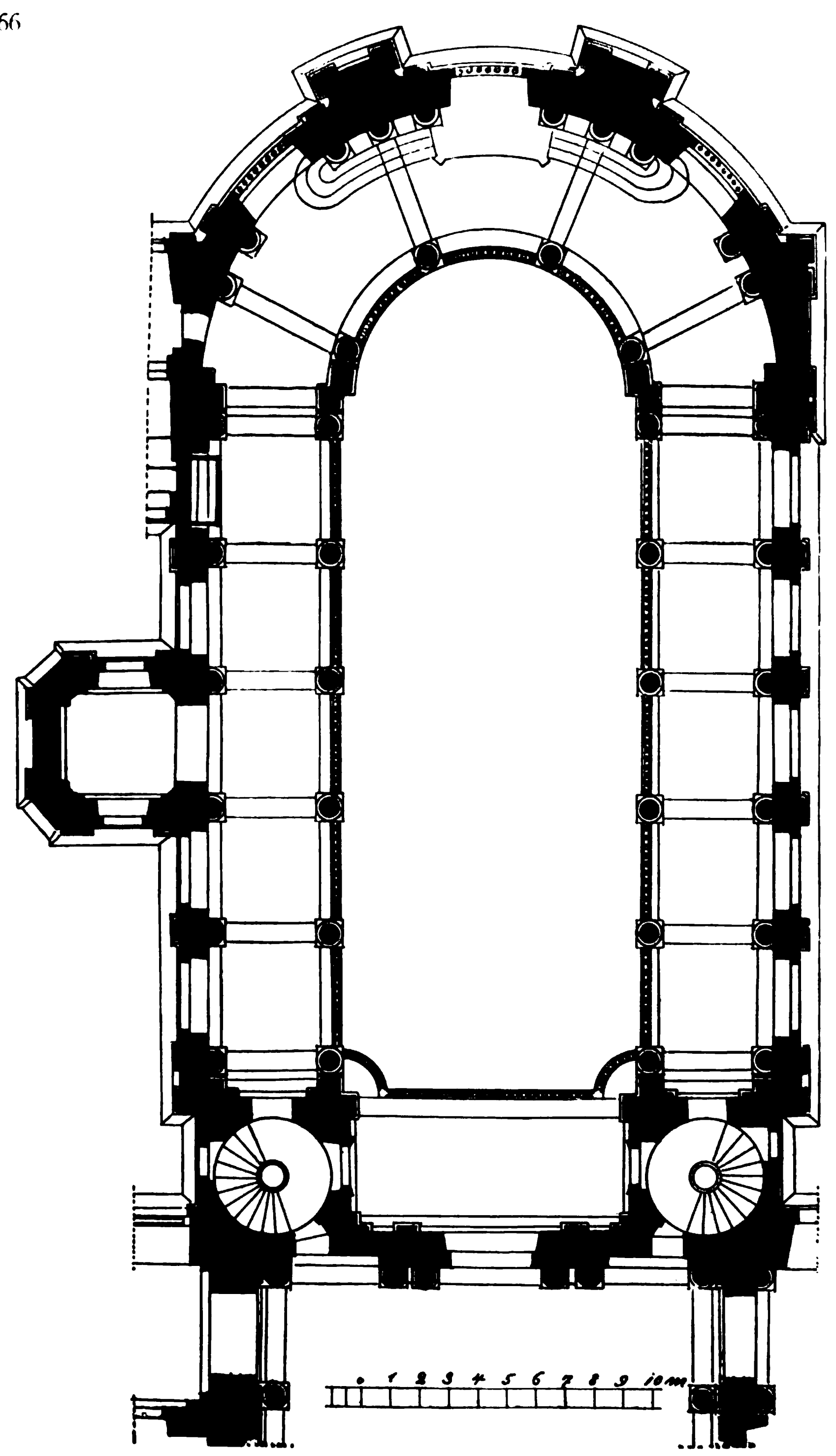


Fig. 188. Kapelle von Versailles. Grundriss.

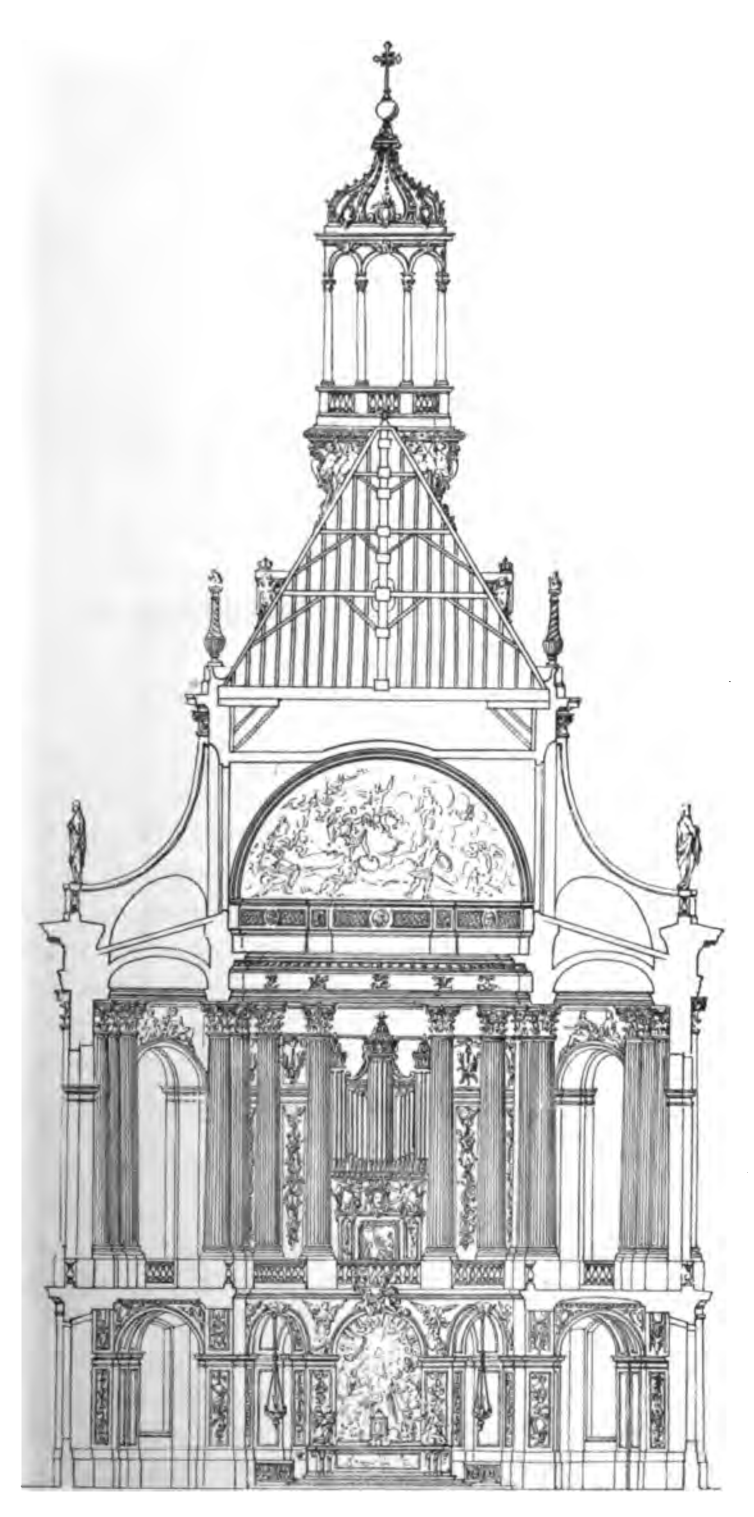


Fig 189. Kapelle von Versailles. Querschnitt.

Senkung des Terrains vier Stock hoch ist, einen beträchtlichen Ausdruck von Würde, umsomehr da dieselbe ohne Säulen und Pilaster ähnlich wie die Nordfront des Louvre gebildet, die Fehler vermeidet, welche so oft mit der Anwendung der Ordnungen verknüpft sind. Nur die zu häufige Anwendung der Rustika, bis zum Hauptgesimse hinauf, wirkt hier etwas monoton und roh, und das Hauptgesims erscheint ungenügend, wie immer bei Mansart (Qu. Le Pautre, Châteaux etc.). — Ebenfalls von Jules Mansart, um 1676, das Schloss von Trianon im Park von Versailles erbaut, für Madame de Maintenon. Es bildet einen einstöckigen, mit einem Terrassendach abgeschlossenen Bau, durchgehends mit einer Pilasterordnung und bis zum Boden reichenden Rundbogenfenstern ausgestattet. Die grosse Gallerie, der Mittelpunkt des Ganzen, ist von beiden Seiten offen wie ein Pflanzenhaus. Die Flügel enthalten die Wohnräume, ebenfalls in einem Stockwerk. Die Dekoration ist reich an Marmor, Stuck und Malereien, aber das Ganze erscheint doch monoton und gleichgültig. — Das Schloss von Marly an der Seine, von Mansart 1682 erbaut, weicht in der Hauptanlage von den üblichen Schlossbauten ab; es bildet eine viereckte geschlossene Masse, um einen grossen, mit hohem Seitenlicht versehenen Mittelsalon gruppirt. Aussen geht eine grosse korinthische Pilasterordnung durch beide Geschosse. Die Fenster im Parterre bilden sämmtlich Thüren und sind durch Relieftafeln mit den Fenstern der oberen Etage verbunden; Skulpturschmuck und Dekoration gehören bereits in das leichtere Genre Berain. Durch einen Giebel wird jedesmal ein nicht sehr ausgezeichneter Mittelbau gebildet und eine Balustrade schliesst den flachgedeckten Bau. Der Mittelsalon geht durch zwei Etagen und wird im oberen Geschoss durch Seitenlicht erhellt (Qu. Le Pautre, Châteaux etc.). — Am Château de Dampierre für den Herzog von Luynes errichtet sind die Flügelbauten von Mansart; ebenfalls von ihm die Flügel am Schlosse von St. Cloud, für den Herzog von Orleans erbaut. Das grosse Corps de Logis von St. Cloud ist von Gerard, aber ganz im Stile Mansart's und sehr trocken, zweigeschossig mit einer Attika (Qu. Le Pautre, Châteaux etc.). Auch die unteren Partien der Kaskade von St. Cloud sollen von Mansart herrühren. Das Schloss wurde bei der Belagerung von Paris im letzten Kriege von den Franzosen in Brand geschossen und zerstört. Um 1685 erfolgt der Bau der Ecole de St. Cyr von Mansart. — Demselben Architekten ist eine Erfindung zu verdanken, welche später viel Nachfolge finden sollte, nämlich das Zusammenfassen einer ganzen Strassenfront zu einer Palastfaçade. Die 1699 von Mansart errichteten Gebäude der Place Vendôme zu Paris sind immer noch das beste Beispiel einer solchen Scheinarchitektur geblieben. Hier sind eine Anzahl kleiner Gebäude und Privathäuser im Einzelnen unkenntlich, zu einem grossen Gebäude zusammengefasst. Im



Erdgeschoss zeigen sich Blendarkaden in Rustika, darüber folgt eine durch zwei Geschosse gehende korinthische Pilasterordnung von monumentalen Verhältnissen. — Besonders in England hat diese Art zu bauen mehr Nachfolge gefunden, als in Frankreich selbst — (Qu. Le Pautre, Chateaux etc.). Die Place des Victoires von Mansart und seinem Schüler Prédot, um 1685, bildet eine ganz ähnliche Bauanlage.



Fig. 190. Hôtel de Matignon. Grundriss (n. Blondel).

Eins der wichtigsten baulichen Ereignisse unter Louis XIV. ist der Ausbau des Faubourg St. Germain zu Paris, als Sitz der grossen Adelsfamilien. Zugleich mit dem Bau des Luxembourg-Palasts hatte die Entwicklung dieses neuen Stadtquartiers begonnen, aber eine besondere Wichtigkeit erlangte dasselbe erst unter Louis XIV. Der Pont royale, 1685 nach Entwürfen Mansart's und Gabriel's durch den Dominikanermönch François Romain ausgeführt, direkt auf die Westfront der Tuilerien zuführend, sicherte die Verbindung des linken Seineufers mit der Residenz. Der vornehmere Faubourg wurde seitdem immer mehr für die Anlage der Adelshôtels benutzt, auch deshalb, weil die Verbindung mit Versailles über Issy und Meudon eine bequeme war;

denn hierin lag der Hauptvorzug des Quartiers St. Germain gegen den Faubourg St. Honoré, so lange nämlich der Hof in Versailles residirte. Die grossen Familien Frankreichs folgten unter Louis XIV. dem Beispiele des Hofes und bauten

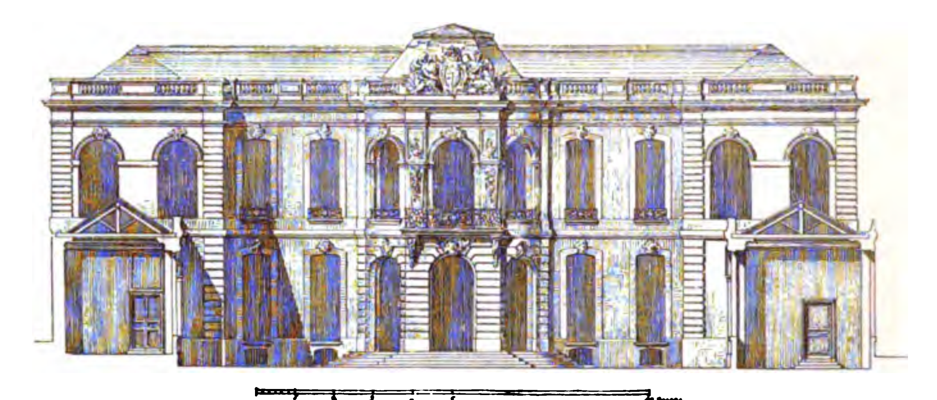


Fig. 191. Hôtel de Matignon. Hoffront (n. Blondel).

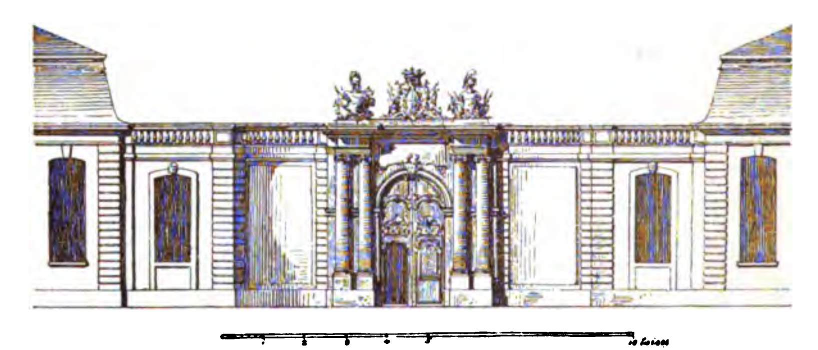


Fig. 192. Hôtel de Matignon. Strassenfront (n. Blondel).

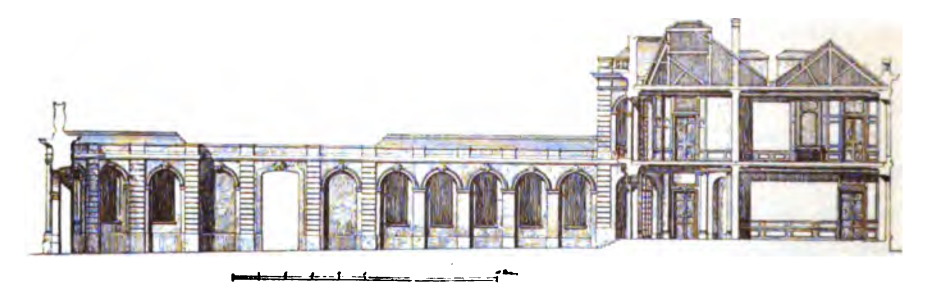


Fig. 193. Hôtel de Matignon. Schnitt (n. Blondel).

ihre Hôtels in Paris in einem der stolzesten Aristokratie Europa's angemessenen Massstabe und im Wetteifer mit der von dem glänzendsten Hofe seiner Zeit entfalteten Pracht. Viele von diesen Hôtels sind jetzt zerstört, andere in Regierungsgebäude umgewandelt, aber manche sind noch erhalten und zeigen

ein kalt vornehmes Aeussere, sehr im Gegensatze zur wohnlich-heiteren Dekoration des Innern. In Italien ist die Strassenfront der Paläste immer die prachtvollste und am besten geschmückte; dagegen findet sich bei den französischen Palästen an der Strasse nur eine hohe todte Mauer, etwa durch Rustikapfeiler mit dazwischen gelegten Füllungen getheilt, und in der Mitte durch die mehr oder weniger ausgezeichneten Porte-cochère unterbrochen. Der Palast liegt erst hinter einem Hof und auch die hierher gehende Front ist selten so gut durchgebildet, wie die der entgegengesetzten Gartenseite. In der Regel wenden die Pariser Architekten dieser Zeit die Ordnungen nur sparsam an, und dann mit gutem Geschmack nur im Mittelbau, welcher ohnehin eine Vorhalle nöthig hat und die Anwendung der Säulen als eine natürlich gegebene erscheinen lässt. Eine typische Form dieser Pariser Adelswohnungen geben die Fig. 190—193, in der Darstellung des Hôtel de Matignon, Rue de Varennes belegen. Das Gebäude, 1721 nach dem Plane von Courtonne, Architekten des Königs, für den Fürsten von Tingry, bekannt unter dem Namen des Marschalls von Montmorency, errichtet, kam 1723, kaum vollendet, an den Herrn de Matignon, Grafen de Torigny, gehörte später dem Herzoge von Valentinois, seinem Sohne und am Ende des 18. Jahrhunderts dem Prinzen von Monaco. Die Paradezimmer befinden sich im Erdgeschoss; ausserdem enthält das Hauptgebäude eine erste Etage und wird durch ein Mansardendach mit Balustrade beendet. In der Detaillirung des Baues ist bereits eine gewisse Nachlässigkeit zu bemerken.

Zu den elegantesten dieser Pariser Paläste gehören die der Soubise und der de Rohan, beide erbaut von de la Maire, und sehr ähnlich, ausser dass der erste zwei, der zweite drei Stockwerke hoch ist. Beide sind elegant und gewählt in den Formen und haben in der Aussenarchitektur nur den Fehler einer gezwungenen Regelmässigkeit, welche Durchfahrten und Salonfenster gleich weit macht. Das Hôtel de Soubise, 1706 für François de Rohan erbaut, mit strenger Architektur der Façaden und einer ebenso regelmässig durch gekuppelte Säulen unterstützten Terrassenanlage, welche den Hof umgiebt, zeigt im Aeussern ganz den Stil Louis XIV.; jedoch gehört die spätere, 1735 bis 1740, durch Germain Boffrand ausgeführte, Innendekoration der folgenden Stilperiode an (Qu. Rouyer). — Das Hôtel de Noailles, von Jean Marot (geboren 1619 zu Paris, stirbt 1679) ausgeführt, ist drei Stock hoch und bietet ebenfalls einen Typus der damaligen Palastarchitektur. Hier ist im Erdgeschoss eine dorische Säulenhalle angeordnet, im ersten Stock jonische Pilaster, welche Rundbogenarkaden einschliessen, und darüber ein niedriges Stockwerk mit korinthischen Pilastern und im Flachbogen geschlossenen Fenstern. Die mittleren drei Axen sind ohne rechte Motivirung durch einen Flachgiebel mit



Wappenfeld zusammengefasst. Ueber der ganzen Front erstreckt sich ein kolossales Dach in der gebrochenen, sogenannten Mansardenlinie. — Das Hôtel des Herzogs du Maine ist ganz ohne Pfeilerstellungen; indessen sind die Gesimse doch so bemessen, als ob Ordnungen vorhanden wären und ihre Verhältnisse berücksichtigt werden müssten.

Nach der Mitte des 17. Jahrhunderts entstand in Paris die Anlage der Boulevards, an Stelle der alten Wälle, welche im 16. Jahrhundert angelegt waren. Die Boulevards St. Denis, St. Martin, du Temple, de Filles du Calvaire und Beaumarchais waren die ersten und im Jahre 1676 folgten die Boulevards Bonnes Nouvelles, Poissonière, Montmartre, des Italiens, des Capucines, de la Madelaine und damit war der Keim zur späteren vorzugsweise nach Westen und Nordwesten erfolgenden Entwickelung der Stadt gegeben, vor welcher der Glanz des linken Seineufers allmählich erbleichen sollte.

Der klassische Stil Lebrun's und Mansart's verbreitete sich, hauptsächlich durch das Beispiel von Versailles, auch in die Provinzen. Das Innere des Palais de Justice zu Rennes, des alten Parlamentshauses der Bretagne, zeigt diesen gleichzeitigen Einfluss; aber die Stilfassung ist strenger und massiger als in Versailles. Die Architektur und die Ornamentirung der Säle ist schwerfällig und erinnert noch an den Uebergangsstil zur Zeit Sully's. — Das Hôtel de Ville zu Lyon, 1674 durch einen Brand beschädigt, wurde durch T. Blanchet und Jules Mansart restaurirt und hierbei erfuhr auch das Aeussere eine bedeutende Veränderung (Qu. Rouyer). — Von Schlossbauten ausserhalb Paris und seiner näheren Umgebung ist aus dieser Zeit wenig vorhanden, denn der Adel liess seine Landschlösser verfallen und zog sich in die Nähe des Hofes.

In den letzten Regierungsjahren Louis XIV. kündigte sich eine Stilveränderung an; indem man der kalten römischen Klassik müde wurde und wieder an die älteren Traditionen der französischen Renaissance anzuknüpfen suchte. Am entschiedensten äusserte sich der neue Geschmack in der Dekoration, im Aufkommen des Genres Berain, welches die zweite leichtere Phase des Stils Louis XIV. bezeichnet und bereits das kommende Roccoco ahnen lässt. Für die Veränderung der Aussenarchitektur waren Gabriel und Robert de Cotte massgebend, doch gehören die Arbeiten derselben grösstentheils in die folgende Stilperiode.

Unterdess hatte sich der Enthusiasmus für das Klassische in vandalischer Zerstörung der mittelalterlichen Monumente geäussert und mehr zur Verwüstung der alten Kirchen beigetragen als selbst der später folgende Sturm der Revolution. Die Notre-Dame Kirche zu Paris wird am Ende des 17. Jahrhunderts im Innern sammt den Skulpturen gelb übertüncht, die Glasgemälde

derselben werden zerstört, die Grabsteine bei Seite geschafft, das Portal verstümmelt, die Nebenschiffe verunstaltet und beinah die halbe prächtige Choreinfassung abgebrochen und vernichtet; und alles dies geschieht um 1699 auf Betreiben der Domherren.

Der Architekt Robert de Cotte, geboren 1656 zu Paris, gestorben zu Passy 1735, war ein Schüler und Neffe Jules Mansart's und wurde 1708 erster Architekt des Königs. Er führte den Bau von Versailles fort, beendete die Schlosskapelle, ebenso den Bau des Invalidendoms durchweg im früheren Stile. Bei der japanesischen Kolonnade von Grand-Trianon und noch mehr in der Dekoration des Chors von Notre-Dame in Paris, 1699—1714 entwickelte er seinen neuen Stil. Er gab dem Chor von Notre-Dame eine Dekoration in Marmor und Bronze und errichtete daselbst einen Hochaltar, und zwar in einer Fassung, die wieder entschieden auf das malerische Prinzip des borrominesken Stils zurückging und damit den Uebergang zum Roccoco eröffnete. Von diesen Arbeiten ist nichts erhalten, ausser einer Kreuzabnahme, den in Statuen Louis' XIII. und Louis' XIV., den Engeln in Bronze, den Stühlen in Eichenholz, dem Mosaikpflaster und den gleichzeitigen Stichen nach den Zeichnungen de Cotte's. — Das Portal der 1653 unter Louis XIV. und seiner Mutter Anne d'Autriche begonnenen Kirche St. Roch, Rue St. Honoré, ist ebenfalls von de Cotte. Der Bau ist erst im 18. Jahrhundert beendet.

Das Schloss von Choisy bei Paris, für Mademoiselle de Montpensier durch Gabriel erbaut, zweigeschossig ohne Pilaster, hat noch ganz die trockenste Formgebung des Jules Mansart. Der Hauptbau Gabriel's, die schönen Kolonnaden an der Place de la Concorde, gehören in die folgende Epoche — Das Palais Bourbon, später zum Palais du Corps legislatif umgebaut, von Girardini um 1722 errichtet, war wie Trianon einstöckig mit sehr grossen Oeffnungen, aber im Ganzen etwas besser als Letzteres; denn hier gab es wenigstens einige Abwechselung der Theile, wenn auch ein kleinliches Detail den Uebergang vom grandiosen Stil Louis XIV. zur späteren Zierlichkeit bezeichnet. Die Abmessungen des Palais Bourbon waren sehr klein; und als Stadtresidenz, von anderen Gebäuden überragt, musste das Bauwerk unbedeutend aussehen.

b) Skulptur.

Die italienischen Stiltraditionen, welche die Franzosen durch ein überlegtes Zurückgreifen auf das Altrömische beseitigen wollten, behielten in der Skulptur dennoch die Oberhand. Die Absicht, eine neue nationale Klassik hervorzurufen, gelang nur in der Architektur, und auch da nur zum Theil.

Zunächst findet man an der figürlichen Ausstattung der Bauten des neuen Stils noch die Bildhauer der älteren Schule, welche von Giov. da Bologna ausgeht, in voller Thätigkeit begriffen. In dieser Art liefert Jaques Sarrazin Figuren zur Façade der Kirche St. Paul - St. Louis und für das Schloss zu Blois. Im Château de Maisons sind die Kindergruppen in den Ecken des Vestibuls von ihm modellirt und von Buyster ausgeführt. Für dasselbe Schloss arbeitet Gilles Guerin die vier Basreliefs des Vestibuls, die vier Welttheile darstellend und den Kamin der grossen Gallerie. Gérard van Obstal liefert die schönen allegorischen Kindergruppen des Treppenhauses daselbst. — Claude Lestocard schnitzt, zwischen 1624—1656, die Kanzel der Kirche St. Etienne du Mont zu Paris, nach einer Zeichnung des Malers Laurent de la Here, in Eichenholz. Ein kolossal gebildeter Simson, auf einem todten Löwen knieend, trägt die Kanzel, an welcher sitzende allegorische Figuren und Reliefs angebracht sind; ebenso befinden sich Reliefs an der Treppe und Einzelfiguren am Schalldeckel. Das Ganze ist sehr steif und gesucht, aber die Bildhauerarbeiten sind im Einzelnen gut ausgeführt (Qu. Rouyer). Von Bouchardon ist das Grabmal Richelieu's in der Kirche der Sorbonne und (1739) die Fontäne der Rue de Grenelles zu Paris.

Michel Augier von Eu (1618—1686) geht schon entschiedener zum Stil Bernini's über. Er liefert um 1645 einen Theil der Skulpturen der Kirche Val-de-Grace; und an der Porte St. Denis die Figuren Hollands und des Rheins, nach Zeichnungen Lebrun's. Auch im grünen Gewölbe Dresdens befinden sich von ihm vier Statuetten in Bronze, die Elemente darstellend: das Feuer, ein Alter, seine Hände über eine Gluthpfanne haltend, die Erde, eine weibliche Figur mit dem Füllhorn, die Luft, als eine weibliche Figur mit dem Adler, und das Wasser, ein bärtiger Mann auf einem Delphin stehend.

Pierre Puget, geboren 1622 zu Marseille, gestorben 1694, der französische Michelangelo zubenannt, ist der grosse Nachfolger Bernini's in Frankreich und übertreibt noch den affektreichen Stil seines italienischen Vorbildes. Bei Puget tritt, wie bei Bernini, nach dem Vorbilde der Malerei dieser Zeit, überall die leidenschaftlichste Handlung an die Stelle einer ruhigen Existenz, auch bei seinen Kirchenfiguren. Puget hat die starke Muskelatur des Michelangelo in gesuchter Weise nachgeahmt, wie an seinem heiligen Sebastian in S. Maria da Carignano zu Genua zu bemerken. Der Heilige muss sich vor Qual krümmen, damit der Künstler das Unerhörte von Formen an ihm entwickeln könne. Puget, zugleich Bildhauer, Schiffsbaumeister, Maler und Architekt kam zuerst in Marseille zu einem Schiffsbaumeister in die Lehre, der zugleich Holzschnitzer war. Mit siebzehn Jahren ging er nach Italien, und fand wieder bei einem Holzbildhauer und Möbeltischler Beschäftigung, bald

FIG 195. PUGET. S. SEBASTIAN.

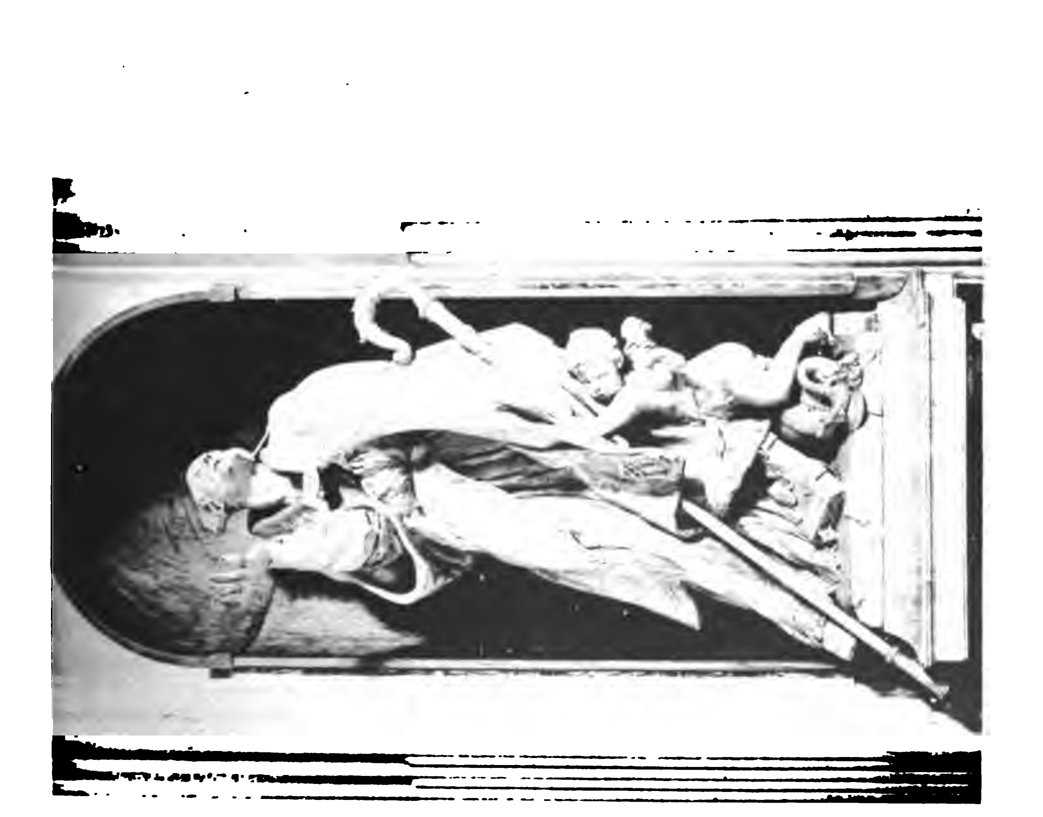


FIG 194. PUGET. BEATO ALESSANDRO SAULI.

aber wurde er in Rom ein Schüler des Pietro da Cortona, in der Absicht sich zum Maler auszubilden. Cortona nahm ihn mit nach Florenz, um an den berühmten Plafonds des Pal. Pitti mitzuhelfen. Im Jahre 1643 kam Puget nach Marseille zurück und malte das Porträt seiner Mutter, wurde aber sofort vom Herzog de Brezé, Amiral de France, nach Toulon berufen um Kriegsschiffe zu bauen. Im Jahre 1646 führt er das Schiff «La Reine» aus, mit den schönsten Schnitzereien an der sogenannten «Puppe». Nun wollte Puget Architekt werden und ging im Auftrage der Königin Anne d'Autriche wieder nach Rom, um die antiken Monumente zu zeichnen. Nach Marseille zurückgekommen, um 1653, wandte sich Puget zur Malerei zurück und wurde vielfach mit Kirchenbildern beschäftigt, bis er 1655 schwer krank wurde und auf den Rath der Aerzte die Malerei aufgeben musste. Jetzt erst wurde Puget Bildhauer, und das Portal des Hôtel de Ville zu Toulon war sein erstes Werk dieser Art. Dasselbe zeigte zwei Hermen, welche den Balkon unterstützten. Er entwarf eine neue Façade für das Hôtel de Ville zu Marseille (La Loge); dieselbe kam aber nicht zur Ausführung, nur das Wappen von Frankreich an diesem Gebäude ist von ihm. Für den Marquis de Girardin, zu Vandreuil in der Normandie, machte Puget den Herkules und die Gruppe «Janus und die Erde». Bei dieser Gelegenheit kam er zum ersten Male nach Paris und lernte Lepautre kennen. Im Jahre 1660 ging Puget nach Carrara, um für das Schloss Vaux-le-Vicomte des Fouquet, die, unter dem Namen «Hercule Français» bekannte, jetzt in der Pairs-Kammer zu Paris befindliche Marmorstatue zu machen. In dieser Zeit arbeitete er für S. Maria di Carignano zu Genua die Kolossalstatue des Beato Alessandro Sauli, in dem leidenschaftlichsten Ausdrucke, der die Figur verdirbt (Fig. 194); und für dieselbe Kirche den schon erwähnten heiligen Sebastian, im rücksichtslosesten Naturalismus der Zeit, mit einer ganz unwürdigen Darstellung des körperlichen Leidens (Fig. 195). Ebenfalls von ihm, eine Himmelfahrt für den Hauptaltar der Kirche des Albergo de' Poveri in Genua, mit der damals üblichen Zuthat von Wolken; dann eine heilige Jungfrau für Pal. Balbi, die Statue des heiligen Philippus Neri, das Tabernakel und die Bronzeengel für die Kirche Saint Syr, den Altar der Kirche Notre Dame de Vignes, den Raub der Helena für den Pal. Spinola und ein grosses Basrelief der Himmelfahrt für den Herzog von Mantua.

Im Jahre 1669 wurde Puget durch Colbert nach Toulon, als Direktor der Schiffsdekoration, zurückberufen, und baute die Kriegsschiffe und Galeeren: Le Magnific, La Commandante, La seconde Commandante und La Victoire, von denen noch Reste des Figürlichen im Arsenal von Toulon aufbewahrt werden. Er erbaut sich in Toulon ein Haus und malt den Plafond mit seinem Selbstporträt, welches sich jetzt in Paris befindet. An Bildhauer-

arbeiten stammen aus dieser Zeit, zwei Kinderengel in Marmor für die Kirche des Minimes zu Toulon, und zwei anbetende Engel für den Altar der Kapelle Corpus Domini in der Kathedrale daselbst. — Puget kehrte dann nach Marseille zurück und erbaute dort für sich wieder ein Haus, und 1672 die Festhalle. Jetzt erst, um 1683, entsteht im Auftrage Colbert's, für Paris gearbeitet, sein Hauptwerk, die Kolossalgruppe des Milon von Kroton, der von den Krallen eines Löwen zerfleischt wird. Dieselbe, im Louvre befindlich, wirkt aber abschreckend durch die naturalistische Behandlung und ist hässlich in den Linien. Ebendort, seine Gruppe des Perseus und der Andromeda, rein malerisch komponirt, aber edler in den Formen, und sein Hochrelief Alexander und Diogenes, ebenfalls malerisch aufgefasst, doch meisterhaft naturalistisch behandelt. Die Andromeda sollte ein Pendant zum Milon sein, und wurde zuerst im Park von Versailles aufgestellt. Puget arbeitete das Modell einer Reiterstatue Louis XIV. für Marseille, ging deshalb 1688 nach Paris, erhielt aber den Auftrag nicht. In den Jahren 1689—1694 erbaute er in Marseille die Kirche und das Hospiz de la Charité, erlebte aber nicht die Vollendung. Sein letztes Bildhauerwerk ist das Basrelief, die Pest in Mailand darstellend; dasselbe befindet sich noch jetzt in Marseille.

In Paris selbst konnte Puget keinen festen Fuss fassen, wie sich bei verschiedenen Gelegenheiten und namentlich bei dem erwähnten Modell einer Reiterfigur für Louis XIV. ergab; denn der despotische Alleinherrscher im Reich der Künste, der Maler Charles Lebrun, duldete keinen Nebenbuhler von gleichberechtigten Ansprüchen. Dies musste auch der grosse Bernini erfahren, der von Louis XIV. selbst berufen, 1665 nach Paris kam: Er machte die Büste des Königs, musste aber nach Rom zurückkehren, ohne dass sich eine weitere Wirksamkeit in Frankreich für ihn gefunden hätte. Im Salon der Diana zu Versailles befindet sich die Büste an der Fensterwand und ist historisch vortrefflich. Der Roi-Soleil ist als eine Art Jupiter mit der Perrücke vorgestellt, ganz entsprechend der besonderen, von ihm protegirten römischen Antike. Ebenso wie Puget, verliess Teudon († 1680) Frankreich, nachdem er die Metamorphose der Daphne für die Tuilerien ausgeführt hatte, ein Werk, an welchem man die Reinheit und Anmuth der ersten Renaissance wieder findet. Es war wieder der Kampf mit Lebrun, der Teudon aus seinem Vaterlande nach Italien vertrieb. Teudon gehört in seinen italienischen Werken ganz zur Bernini'schen Schule; in seiner Gruppe, rechts vom Ignatiusaltar im Gesù zu Rom, «der Glaube stürzt die Abgötterei», hat er die allegorischen Figuren handelnd dargestellt. Die besiegte Partei ist hier sogar durch zwei Personen vertreten.

Pierre Legros († 1719) lebt fast beständig in Rom und schliesst sich ebenfalls der Bernini'schen Richtung an. Er eignet sich ganz den ekstatischen

Gefühlsausdruck der neuen Schule an, und giebt die Versinnlichung desselben durch heftige Geberden. Beispiele dieser Art bieten seine Apostelfiguren in den Pfeilernischen des Laterans. Den Ausdruck der Schwärmerei durch Hinknieen oder Hinsinken, giebt er theils durch das gesenkte Haupt, wie in dem S. Aloys Gonzaga im rechten Querschiff von S. Ignazio zu Rom, oder durch das so hoch nach oben gewendete Haupt, dass man nur noch Kinnbacken und Nasenspitze bemerkt, wie in dem silbernen S. Ignatius im linken Querschiff des Gesù. — Die letztere Statue ist jetzt nur noch durch eine kupferversilberte Nachbildung vertreten. — Auch die Farbe meldet sich wieder in der Skulptur, als Folge des übertriebenen Naturalismus. Die Statue des heiligen Stanislaus Kostka, in einer Kapelle des Noviziats St. Andrea zu Rom, von Legros, ist aus verschiedenfarbigen Marmorarten zusammengesetzt.

François Girardon aus Troyes (1627—1715) hat die Skulpturarbeiten an der Porte St. Denis begonnen, die dann von Michel Augier fortgesetzt werden. Von ihm, die später vernichtete Reiterstatue Louis' XIV. auf dem Vendômeplatze, von welcher sich eine kleine Kopie in Bronze im Louvre und eine Wiederholung im grünen Gewölbe zu Dresden befindet. Von demselben, die vier bedeutenderen Marmorgruppen im Apollobad des Gartens von Versailles. Der Apollo ist das Porträt Louis' XIV. und die Nymphen sind Porträts hervorragender Schönheiten seines Hofes. Auch von diesen Arbeiten ist eine kleine Bronzekopie im grünen Gewölbe zu Dresden vorhanden. Ausserdem von ihm, ein heiliger Ludwig in Marmor, am Portal des Invalidendoms in Paris, und eine Marmorbüste Boileau's im Louvre. Die Marmorgruppe «Raub der Proserpina», im Garten zu Versailles, ist sehr geschickt aufgebaut, als eine Nachahmung des Raubes der Sabinerin von Giov. da Bologna in der Loggia de' Lanzi zu Florenz. Eine Kopie in Bronze im grünen Gewölbe zu Dresden.

François Gillet gehört zu den an den Innendekorationen von Versailles betheiligten Bildhauern, von ihm, der Kamin und die Stuckdekorationen im ersten Audienzsaal. Caspar von Cambray (1624 — 1681) und Balthasar Marsy (1625 — 1684) waren ebenfalls an den Dekorationen der Bauten dieser Zeit beschäftigt. Von Marsy, eine Gruppe für den Tuileriengarten «Boreas entführt die Nymphe Orythia» begonnen, und von seinem Schüler Ans. Flamen (1647 — 1717) beendet. Eine Kopie dieser Gruppe in Bronze, im grünen Gewölbe zu Dresden. Von Thomas Regnauldin aus Moulins (1627 — 1706), drei Marmorfiguren, im Apollobade des Gartens von Versailles. Martin van den Bogaerd, genannt Desjardins, (geboren zu Breda 1640, stirbt 1694), liefert die später umgestürzte Statue Louis' XIV. für die Place des Victoires und einen Theil der Basreliefs an der Porte St. Martin.

Die Figuren in Bronze vom Sockel der Statue Louis XIV. stammend, gefesselte Nationen darstellend, sind noch erhalten.

Antoine Coysevox aus Lyon (1640—1720), von Abstammung Spanier, ist einer der vielbeschäftigsten Bildhauer unter Louis XIV. Von ihm, eine Reiterstatue des Königs, im Hofe des Hôtel de Ville zu Paris von Bronze, im Kostüm eines römischen Imperators; dann die Pferde über dem Gartenthor der Tuilerien. Ebenfalls von ihm, das Grabmal Mazarin's, ehemals im Collège des Quatre-Nations, jetzt im Louvremuseum, und die Marmorstatue Karls des Grossen am Portal des Invalidendoms. An einer Wand des Salon de la guerre im Schloss zu Versailles, ein grosses Basrelief von Coysevox in Stuck, den König zu Pferde in antikem Kostüm darstellend, zwei Ruhmesgenien in vergoldetem Stuck, bieten demselben eine Palme und den Lorbeer. Im Louvre befinden sich von Coysevox ganz vortreffliche Porträtstatuen und Büsten; so die Büsten von Richelieu, Bossuet, Lebrun und Mignard, dann die der Marie Serre, der Mutter des Malers Rigaud, und das Marmorstandbild Louis' XIV. Sein Hauptwerk ist das schon erwähnte Grabmal Mazarin's. Die Marmorstatue des Ministers kniend dargestellt, edel aufgefasst und vollendet durchgeführt. Auf den Stufen des Monuments sitzen die Allegorien der Klugheit, des Friedens und der Treue, besser als sonst üblich in Bronze ausgeführt. Auch die beiden Marmorfiguren des Denkmals, die Caritas und die Religion sind in einer massvollen Auffassung gegeben. Von der Statue einer Fama von Coysevox befindet sich eine kleine Kopie in Bronze im grünen Gewölbe zu Dresden. An den Skulpturen zur neuen Ausschmückung des Chors von Notre-Dame zu Paris, von Robert de Cotte entworfen, war Coysevox ebenfalls betheiligt.

Die Skulpturwerke der Schlosskapelle von Versailles zählen zu den Hauptarbeiten Nicolas Coustou's (1658—1733). In seinen Werken, wie überhaupt in der Skulptur der letzten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts, tritt eine koquette Richtung auf, die sich in süsslicher Grazie erschöpft und damit den Uebergang bildet zum Stil Louis XV. Es gelingt auch nicht mehr eine wahre historische Porträtfigur zu machen: die Marmorstatue Louis XV. im Louvre von Nic. Coustou, dem Schüler und Neffen von Coysevox, giebt eine ganz äusserliche, nichtige Theaterattitude. Ebenfalls von ihm im Louvre ein Relief, Apollo zeigt dem dankbar entzücktem Volke die Büste Louis XIV. Von den Skulpturwerken Coustou's für die Kirche St. Paul-St. Louis in Paris ist nichts erhalten. Für das Invalidenhôtel zu Paris arbeitete Coustou eine Reiterstatue Louis XIV., begleitet von den Allegorien der Gerechtigkeit und der Klugheit, ausserdem noch die Statuen des Mars und der Minerva. Von ihm, «La Saone», eine Bronzegruppe an dem Stadthause zu Lyon, das Gelöbniss Louis XIII. in

Notre-Dame zu Paris und mehrere Statuen in den Tuilerien. Auch am Hôtel de Soubise in Paris ist einiges Figürliche von Coustou.

Unter den am Ende des Jahrhunderts thätigen Bildhauern, welche die Versailles und die Tuilerien zierenden Statuen, Gruppen und Vasen ausführten, und meist nach den Zeichnungen Lebrun's arbeiteten, sind noch zu nennen: Cornelius van Cleve (1645 — 1732), le Lorrain, Etienne le Hongre, Tubi und Raon. Von le Lorrain waren auch einige der jetzt verschwundenen Skulpturen für die Kirche St. Paul-St. Louis; andere Arbeiten von ihm am Hôtel de Soubise sind noch erhalten. Von le Hongre sind verschiedene Skulpturen im Garten der Madame de la Fayette, Rue Ferou in Paris ausgeführt und einiges von den Basreliefs der Porte St. Martin. Eine kleine Bronzegruppe von Cornelius van Cleve, Diana belauscht den schlafenden Endymion, hinter ihr Cupido mit dem Finger auf dem Munde, im grünen Gewölbe zu Dresden. Die Reiterstatuen Louis XIV. wiederholten sich ins Zahllose; ausser den schon erwähnten fertigten Cartitot und Petitot eine solche für Versailles, eine andere von Debay und Carboneaux wurde zu Montpellier auf der Promenade de Pérou aufgestellt, aber die meisten derselben vernichteten die Stürme der Revolution.

c) Malerei.

In der Malerei hat Frankreich erst jetzt seine grosse Epoche von nationaler Bedeutung. Wenn auch der direkte Zusammenhang mit der italienischen Kunst überall unverkennbar ist, und viele der französischen Maler fast ihre ganze Lebenszeit in Rom verbringen; so macht sich doch in ihren Werken ein besonderer französischer Zug bemerkbar, namentlich in dem vornehmen und bleichen Kolorit. Die Affektmalerei, das Streben nach seelischem Ausdruck, findet bei dem grossen Le Sueur eine, der italienischen Schule mindestens gleichwerthige Vertretung, noch ausgezeichnet durch eine gewisse Mässigung und einfache Innigkeit. Den grössten Stolz der französischen Schule bilden aber die Poussin's und ihre Nachfolger, unter diesen der grosse Claude Lorrain. In ihren Bildern kommt das Streben nach antiker Grösse, wie es der Zeit der Kardinal-Minister, Richelieu und Mazarin, eigen war, am reinsten zum Ausdruck. In der späteren Folge der Epoche Louis' XIV. findet die dekorirende Malerei Italiens, in ihrer Anwendung auf die Decken grosser Räume, durch Lebrun und Delafosse auch in Frankreich Eingang.

Eustache Le Sueur (1617—1655) ist einer der ruhmvollsten Maler der französischen Schule. Sein Hauptwerk ist «das Leben des heiligen Bruno» in

22 Bildern für die Karthause der Rue d'Enfer zu Paris gemalt, jetzt im Louvre. Hier ist das einfach Innige der Mönchsandacht geschildert, welches den Karthäuserbildern, auch den italienischen, einen eigenen Vorzug giebt. Es ist dieselbe Art von Visionen, Casteiungen, Thätigkeiten, Gebeten und Wunderwirkungen, bis auf den Tod auf hartem Lager, oder unter Mörderhänden; allein die tiefe und stille Seelenandacht, mag sie den Blick nach oben wenden, oder ihn demüthig sinnend auf die Brust senken, vergisst hier die Welt und die Beschauer mehr als irgendwo. — Die Mönche Le Sueur's denken an den Himmel, während die des spanischen Zurbaran vor der Hölle zittern. — Le Sueur hat hier in hohem Grade dieses bleiche und sanfte Kolorit, welches die französische Schule auszeichnet. Die Komposition der Bilder ist sehr einfach; in dem geringen Beiwerk, in dem demüthigen Ausdruck der Köpfe, zeichnet sich die klösterliche Strenge, und ebenso drängen die weissen Gewänder der Ordensleute gebieterisch auf eine ruhige, feierliche Haltung hin. Die Motive der Brunobilder sind: die Bekehrung des Heiligen beim Tode des Diocrès, seine Weltentsagung, die Erscheinung der Engel während seines Schlafes, die Gründung des Klosters, sein Gebet in der Zelle u. a. Eines derselben, der Tod des heiligen Bruno, verdient besonders hervorgehoben zu werden. Der Heilige liegt auf dem Siechbette ausgestreckt, in der Agonie des Todes, mehrere Mönche umgeben sein Sterbelager, nur eine Kerze erleuchtet die weissen Gewänder; und dennoch strömt von dieser fast monochromen Leinwand eine durchdringende Trauer in die Herzen der Betrachter. — Die Malereien im Hôtel Lambert zu Paris zeigen Le Sueur von einer anderen Seite. Die Geschichten des Cupido für das sogenannte Cabinet des Amor gemalt, jetzt im Louvre, stellen die Geburt Cupido's, seine Vorstellung bei Jupiter und die Episoden seines olympischen Lebens dar, und sind im besten Sinne dekorativ, in einem leichten brillanten Tone gemalt. Die Köpfe sind von einer heiteren Süsse, die Formen luftig und schmiegsam, von elegantem und reinem Geschmack. Die neun Musen, in verschiedenen Bildern für das Schlafzimmer der Frau von Thorigny, ebenfalls im Hôtel Lambert gemalt, sind echt französische Uebersetzungen der Antike, halb Damen halb Göttinnen. Die Bewegungsmotive sind einfach, sie sehen ruhig vor sich hin, mit einem sanften Lächeln, ihre Attribute sind nicht besonders betont, sie haben etwas von rafaelischer Schönheit. Im Hôtel selbst sind noch einige Malereien von Le Sueur erhalten: im Treppenhause ein Fluss, begleitet von einer Nymphe, grau in grau, im Badekabinet Meeresgottheiten in den Ecken, unten in der Mitte Kinder mit Korallenzweigen, an den Schmalseiten der Triumph des Neptun und der Triumph der Amphitrite, an den Langseiten Diana, Actaeon und Callisto. Das Deckenbild aus dem Kabinet der Musen, Apollo von Phaeton besucht, ist jetzt im Louvre. Eben-



falls im Louvre, die Predigt des Apostels Paulus zu Ephesus, von Le Sueur. Der Apostel zeigt gen Himmel, als den Sitz der wahren Wissenschaft und die Epheser verbrennen vor ihm die weltlichen Bücher. Christus als Kreuzträger, ebenda, ist rührend durch den Ausdruck tiefer Traurigkeit und Ermüdung. — Im Hôtel Fibet, Rue St. Paul zu Paris, sind noch Malereien von Le Sueur erhalten.

Nicolas Poussin, geboren zu Andelys 1594, stirbt 1665, ist der philosophische Maler, der Maler geistreicher Leute, denn seine Kompositionen tragen alle den Stempel der Ueberlegung. Das Kolorit seiner Bilder ist durch Nachdunkeln meist unerfreulich geworden. Poussin kam dreissig Jahre alt nach Rom, und fand die Schulen des Caravaggio und des Giuseppe d'Arpino als herrschende vor. Er selbst studirt nach der Antike, nach Raffael, Giulio Romano und besonders nach dem damals verachteten Domenichino, aber er bleibt in seinem Grundwesen Franzose. Allerdings macht sich ebensowenig eine Rückwirkung Poussin's auf die italienische Historienmalerei bemerkbar; indess sind seine edlen, wahrhaft historischen Porträts fast immer den gleichzeitigen der Italiener vorzuziehen. In der Komposition, in der architektonischen Strenge des Gruppenaufbaues, geht Poussin, der grösste Verehrer Domenichino's, oft zu weit; so dass seine Gruppen absichtlich konstruirt erscheinen, wie in seiner «Ruhe auf der Flucht nach Aegypten», in der Akademie zu Venedig. Das erste Bild Poussin's, «der Tod des Germanikus», machte ihn sofort bekannt, aber durch einen sonderbaren Zufall betraf grade die erste römische Bestellung ein Marterbild, «den heiligen Erasmus, dem die Därme aus dem Leibe gewunden werden». Er brachte hiermit dennoch ein Bild zu Stande, welches in Betreff des Kunstgehalts zu den trefflichsten des Jahrhunderts gehört. Dasselbe, für St. Peter gemalt, ist jetzt in der Gallerie des Vatikans, und eine kleine eigenhändige Wiederholung im Pal. Sciarra. «Eliezer und Rebecca» im Louvre ist eine seiner liebenswürdigsten und graziösesten Kompositionen. Das Bild zeigt in der Rebecca und ihren Gefährtinnen die verschiedenen Typen weiblicher Schönheit, vielleicht in Anlehnung an ein Bild Guido Reni's, welches die heilige Jungfrau unter den jungen Mädchen arbeitend, darstellt. Moses aus dem Wasser gerettet, Moses als Kind mit der Krone Pharao's spielend, Moses den Aronsstab in eine Schlange verwandelnd u. a., erinnern wieder an die kleinen Fresken Raffael's aus dem alten Testamente, an den Decken der Loggien. — In der mythologischen Malerei ist Poussin ebenfalls ein Nachfolger des Domenichino. Sein Triumph des Ovid im Pal. Corsini zu Rom, sein Einzug der Flora in der Gallerie des Kapitols, sein Zeitgott, der den Horen zum Tanz aufspielt, in der Akademie zu Venedig, haben sämmtlich mit ihren erloschenen Farben und etwas allgemeinen Formen nichts Reizendes; aber historisch

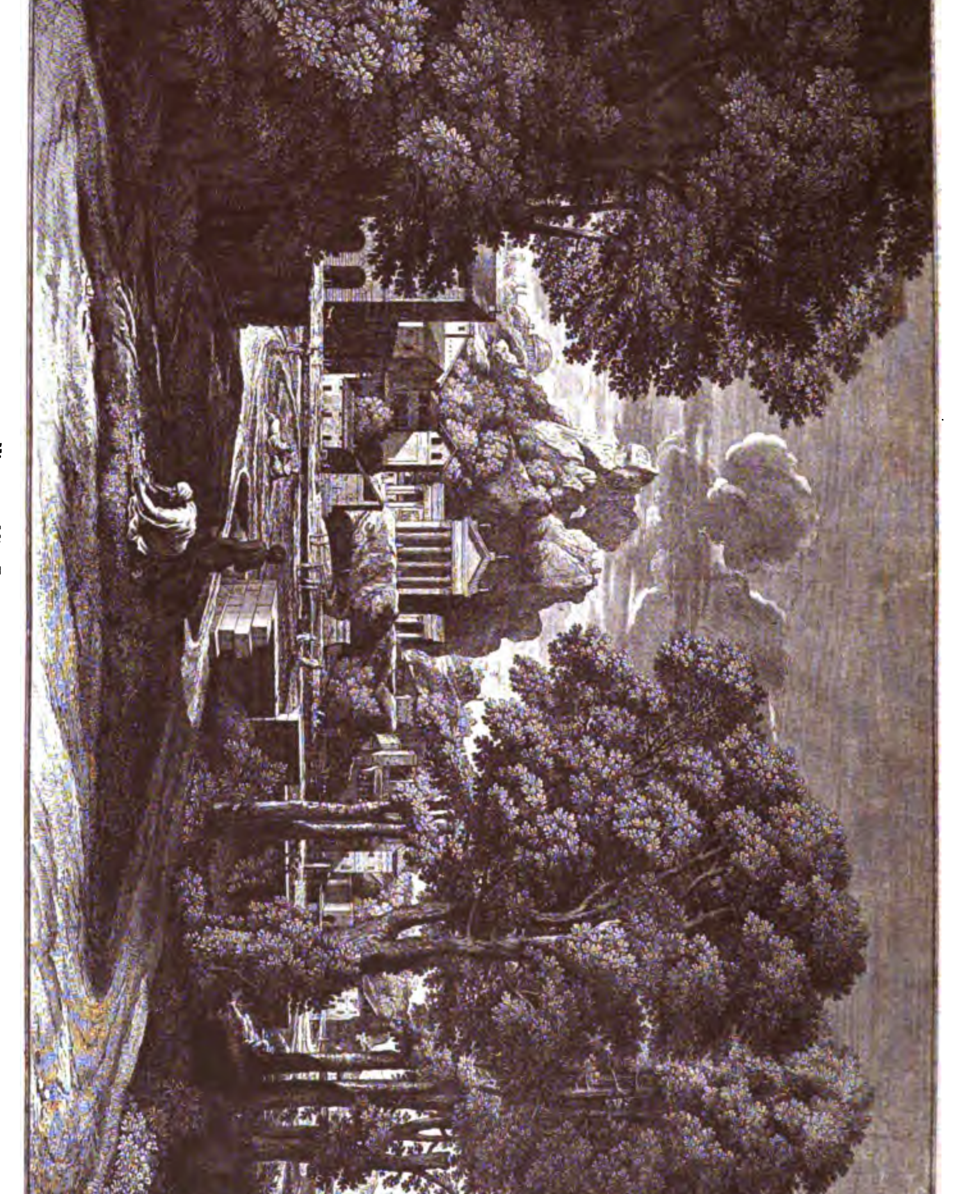


Fig. 196. Nic. Poussin. Landschaft.

betrachtet verdient sein Streben, in der Zeit der falschen Prätensionen rein und wahr zu bleiben, die höchste Anerkennung. In der Hirten- oder Novellenscene im Pal. Colonna ist er sogar ganz naiv und schön, ebenso in seinem berühmten Bilde im Louvre «Et in Arcadio ego», welches eine naive Melancholie in dem Gedanken an die Vergänglichkeit des Lebens zum Ausdrucke bringt. Ausserdem von Poussin im Louvre befindlich: Der Raub der Sabinerinnen, der gerettete junge Pyrrhus, die beiden heiligen Familien, die Himmelfahrt der heiligen Jungfrau und die Vision des Paulus. — Die von Tizian gegebene Anregung, den poetischen Ausdruck wesentlich mit in die landschaftliche Umgebung zu verlegen, hat Nic. Poussin zur Vollendung gebracht. Er wird der bewusste und definitive Schöpfer der landschaftlichen Gesetze (Fig. 196). Seine Landschaften im Louvre: «der Frühling» als irdisches Paradies, «der Sommer» durch die Geschichte der Ruth und des Boas ausgedrückt, «der Herbst» durch die grosse aus Canaan gebrachte Traube, «der Winter» durch die Sündfluth, sind symbolische Bilder der Jahreszeiten. Das letzte ist das bedeutendste, ein kalter Schrecken weht aus diesem schwarzen Bilde, in dem sich der Regen mit den immer steigenden Wogen mischt. Orpheus und Eurydice, Diogenes seine Schale fortwerfend, ebenfalls im Louvre, sind Muster der historischen Landschaft; das heisst einer dem Menschen untergeordneten Natur. Im Pal. Sciarra findet sich eine herrliche einfache Flusslandschaft, in welcher S. Mathaeus mit dem Engel zwischen Ruinen sitzt. — Was den äusseren Lebensgang des grossen Meisters anbelangt, so wurde Poussin unter Louis XIII. nach Paris berufen, um in der Gallerie des Louvre die Thaten des Herkules zu malen; aber die Arbeit blieb unvollendet und Poussin ging wieder nach Rom zurück.

Gaspard Dughet, genannt Gaspero Poussino (1613—1675), ein Verwandter und Schüler des Nic. Poussin, ist wieder einer der Begründer der modernen Landschaftsmalerei. Bei ihm redet die Natur die gewaltige Sprache, welche noch jetzt aus den Gebirgen, Eichenwäldern und Ruinen der Umgegend Roms hervortönt. Oft erhöht sich dieser Ton durch Sturmwind und Gewitter, welche dann das ganze Bild durchbeben, und in den Formen herrscht durchaus das Hochbedeutende, namentlich sind die Mittelgründe mit einem Ernst behandelt, wie bei keinem anderen. Von ihm sind in beiden Seitenschiffen von S. Martino a' monti zu Rom eine Anzahl meist sehr verdorbener Freskolandschaften mit den Geschichten des heiligen Elias, im Pal. Colonna dreizehn Landschaften in Wasserfarben gemalt. Beide Bilderreihen bestehen die grosse Probe; ob eine Landschaft bloss durch Linien und Hauptformen ohne den Reiz leuchtender Farben und Details bedeutend werden könne. Im Pal. Corsini zu Rom, unter mehreren kaum minder trefflichen Bildern, «der Sturm» und

«der Wasserfall». Letzteres Bild ist sehr durch Nachdunkeln im Grünen benachtheiligt, wie noch viele andere Bilder Gaspero's (Fig. 197). In der Akademie di S. Luca mehrere treffliche Bilder von ihm; im Pal. Pitti vier



Fig. 197. Gaspero Poussino. Landschaft.

köstliche kleine Bilder, welche vorherrschend klar geblieben sind; und in den Uffizien eine kleine Waldlandschaft.

Derjenige Landschaftstypus, den Annibale Caracci vorgebildet, die beiden Poussin's zur Vollendung gebracht hatten, blieb nun lange Zeit der

herrschende; so dass die Holländer und ihre Nachfolge mit ihrer mehr realistischen Landschaft im Ganzen eine allerdings ruhmvolle Minorität bilden. Der Landschaftstypus der Poussin's stellt immer eine jungfräuliche Natur dar, in welcher die Spuren der Menschenhand nur als Bauwerke, hauptsächlich als Ruinen der Vorwelt, auch als einfache Hütten, zum Vorschein kommen. Das Menschengeschlecht, das man doch voraussetzen muss, oder auch wohl dargestellt findet, gehört entweder der Fabelwelt, oder der heiligen Geschichte, oder dem Hirtenleben an; der Eindruck des Ganzen ist daher ein heroisch-pastoraler.

Seine höchste Verklärung erhielt dieses Landschaftsideal durch den Zeitgenossen der Poussin's, Claude Gelée, genannt Le Lorrain (1600 — 1682), dessen künstlerische Entwickelung wieder Italien angehört. Er war längere Zeit der Gehülfe des Agostino Tassi, von dem Bilder, im Pal. Corsini zu Rom, in den Uffizien und im Pal. Pitti vorhanden sind. Seine Höhe erreichte Le Lorrain nach einer höchst prüfungsvollen Jugendzeit zu Rom. Seine Landschaften sind im Bau weniger gewaltig, als diejenigen des Poussino; er giebt das streng eingeschlossene der Poussin'schen Kompositionen auf und lässt den Blick über weite Ebenen schweifen. Die plastische Gruppirung macht sich bei ihm nur noch in den Baumpartien des Vordergrundes geltend. Er giebt, wie Gaspero, die Wirkungen der Luft, vor allem aber den beseelenden Glanz und die Spiele des Lichts, die Bewegungen des Laubes, die ziehenden Wolken, das Rieseln der Bäche, das Spiel der Meereswellen und den Ausdruck der Tageszeiten. Aus Claude's Landschaften spricht der unaussprechliche Zauber einer reingestimmten Seele, die in der Natur die tröstende Stimme vernimmt. Wer sich in seine Werke vertieft, und schon ihre gleichmässig schöne Vollendung macht dies zu einer dankbaren Arbeit, für den ist kein weiteres Wort von Nöthen. Im Pal. Doria zu Rom von ihm: «il molino», dann ein Hauptwerk «der Tempel Apolls», und eine «Ruhe auf der Flucht» (Fig. 198). Im Pal. Rospigliosi, der Tempel der Venus. Im Pal. Sciarra, «Reiter an einem Hafen» und «die Flucht nach Aegypten», beides kleine Juwelen. Im Pal. Barberini, eine kleine Landschaft von ihm. Bei Camuccini, ein Seehafen. Im Museum von Neapel: ein Sonnenuntergang am Meere und die Grotte der Egeria. In den Uffizien: eine Abendlandschaft mit Brücke, Strom und Gebirge und eine abendliche Marine mit Palästen.

Sebastian Bourdon († 1671), ein jüngerer Zeitgenosse der Poussin's, ist ein Nachahmer derselben. — Jean Courtois, genannt Le Bourguignon († 1676), als Schlachtenmaler berühmt, in der Manier Cerquozzi's und Salvator Rosa's, ist aber besonders farbenreich. Von ihm, zwei Schlachten im Pal. Borghese, eine grosse im Pal. Pitti, zwei grosse und zwei kleinere in den Uffizien, zwei im Pal. Capponi zu Florenz, und mehrere im Pal. Corsini ebenda.



Noch zu den Schülern Vouet's gehört **Pierre Mignard**, genannt Mignard le Romain († 1695), der durch seine graziöse Auffassung, verbunden mit einem nach venetianischen Studien gebildeten Kolorit, unter den französi-



Fig. 198. Claude le Lorrain. Mercur und Battus.

schen Porträtmalern eine bedeutende Stelle einnimmt. Seine historischen Bilder sind weniger gut, aber immerhin konnte er auch hierin als Nebenbuhler Lebrun's gelten. Von ihm befinden sich Bilder im Louvre, im Ber-

liner Museum und anderwärts. Mignard malte die Kuppel von Val de Grace zu Paris, und im Schlosse von St. Cloud die Plafondbilder im grossen Saal und der Gallerie, Mars und Venus, und die vier Jahreszeiten darstellend. Auch in der Kirche St. Louis en l'Isle zu Paris befinden sich Malereien von Mignard, neben denen seines Lehrers Vouet.

Im Hôtel Mazarin, jetzt Bibliothèque nationale, malten die 1648 aus Italien gekommenen Künstler Romanelli und Grimaldi, zum ersten Male

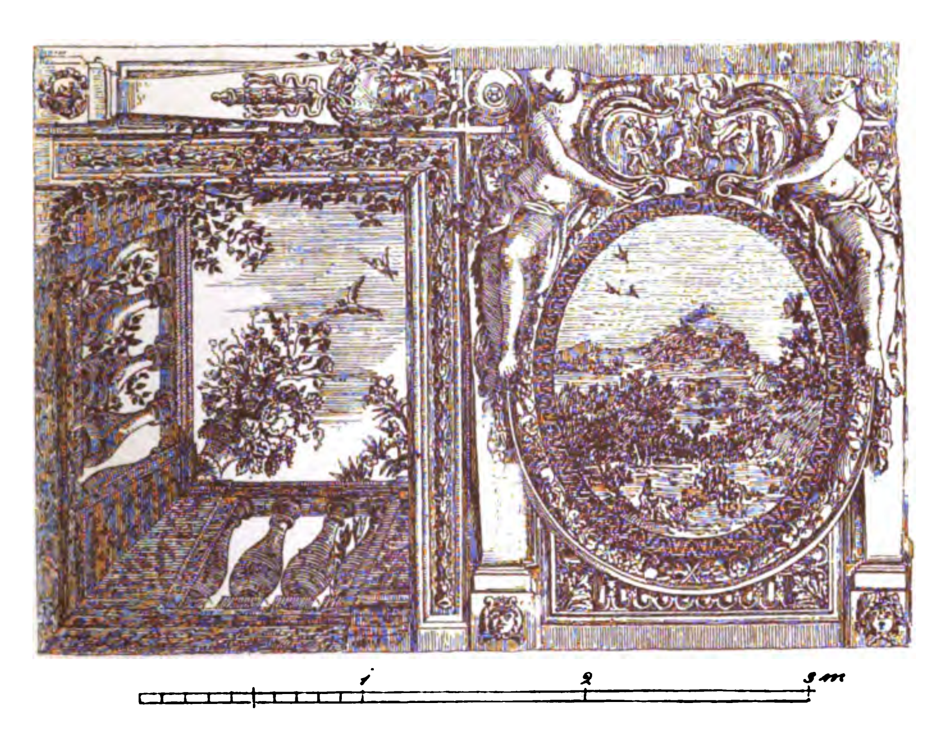


Fig. 199. Decke aus dem alten Hôtel Mazarin (n. Rouyer).

in Frankreich, eine Scheinarchitektur an die Decken, in der Art, wie dies damals in Italien üblich wurde. Hier sind es perspektivische Balkons in der Voute eines Saales, darüber Luft. Die Figuren sind von Romanelli, das Architektonische und Landschaftliche von Grimaldi (Fig. 199).

Die Stiftung der französischen Maler- und Bildhauerakademie in Paris erfolgte im Jahre 1648 noch unter Mazarin; doch sein Nachfolger Colbert übernahm auch die Erbschaft des Kunstmäcenatenthums und gründete im Jahre 1666 die Akademie von Frankreich zu Rom. Die erste Ausstellung neuer Bilder fand 1699 im Louvre statt.

Mit den grossen Bauausführungen unter Louis XIV., und besonders mit dem Schlossbau von Versailles, ist der Name eines Malers, Lebrun's, eng ver-

knüpft. Charles Lebrun (1619—1690), der berühmteste Schüler Vouet's, war nicht nur selbst zur Ausführung grosser Werke berufen, sondern stellte eine Art von Kunstminister vor, von dem die mitwirkenden Maler, Bildhauer, Dekorateure und selbst die Architekten abhängig waren. Bereits bei Gelegenheit der Skulptur musste erwähnt werden, dass bedeutende Talente, welche sich der Allgewalt Lebrun's nicht fügen mochten, durch ihn aus Frankreich vertrieben und mindestens von Paris und aus der Nähe des Königs fern gehalten wurden. Dieser Zug von Kunstdespotie hat dem Ruhme Lebrun's als Maler geschadet und die Würdigung seines bedeutenden Verdienstes einigermassen verhindert. Indess ist Lebrun jedenfalls ein Künstler von unerschöpflichem Ideenreichthum und von erstaunlicher Arbeitskraft; denn er hat nicht nur kommandirt, sondern in der That eine ganze Armee von Malern, Bildhauern, Ornamentikern, Tapetenwirkern und anderen mit seinen Skizzen versorgt. In der dekorativen Malerei besitzt er eine eigene, grossartige, wenn auch etwas theaterhaft prunkvolle Manier; aber ganz im Geiste der Epoche des grossen Königs, welche forderte, dass Feldzüge, Belagerungen und Hoffestlichkeiten in gleicher Weise, etiquettemässig arrangirt, behandelt werden sollten. Beim Wiederaufbau der 1661 durch Brand zerstörten Gallerie Henri IV. am Louvre, der später sogenannten Gallerie d'Apollon, bewies sich Lebrun als Maler, Architekt und Dekorateur. Der Triumph Apollo's, als Anspielung auf Louis XIV., gab die Hauptidee zu den Deckenbildern. Das Innere der Gallerie, in seiner Gesammtheit eins der gelungensten Beispiele des Stils Louis XIV., wurde zwar nicht vollendet, denn der Bau von Versailles nahm bald alle Kräfte in Anspruch. Und in diesem Schlosse muss man auch die malerischen Leistungen Lebrun's studiren; die grosse Gallerie zu Versailles, mit den Geschichten Ludwig XIV. und den Schlachten Alexanders des Grossen, ist seine vorzüglichste Arbeit. Der Uebergang über den Granikus, die Schlacht bei Arbella, Alexander und Porus, der Einzug Alexanders in Babylon, jetzt sämmtlich im Louvre, sind monumentale Bilder, auf die jede Zeit stolz sein könnte (Fig. 200). Diese Kompositionen waren ursprünglich zu Vorlagen für Gobelins bestimmt. Die grossen Appartements von Versailles wurden kurz nach 1675 vollendet, und sind mit einem grossen Aufwand von Malereien, Skulpturen, Marmor und Vergoldungen dekorirt, meist unter Lebrun's Oberleitung. Im Salon de la Guerre ist die Malerei des flachen Kuppelgewölbes von ihm, um 1679 ausgeführt, das siegreiche Frankreich darstellend. In Pariser Privathôtels hat Lebrun Verschiedenes gemalt: Im Hôtel Dangeau, an der Place royal, den Plafond eines Salons, in den Jahren 1646—1647, im Mittelfeld die aufgehende Sonne, in den Vouten gemalte Reliefs mythologischen Inhalts und Medaillons. Ein Plafond im Hôtel d'Aumont, Rue de Gouy, ist verschwunden; ein anderer im Hause





Fig. 200. Ch. Lebrun. Das Zelt des Darius.



Fig. 201. Coypel. Thalia von der Malerei verjagt.

der Ninon, Rue des Tournelles, noch erhalten, ist von einem der Schüler Lebrun's. Im schon genannten Hôtel Lambert ist eine Gallerie im zweiten Stock ganz von Lebrun gemalt: im Plafond die Apotheose des Herkules und seine Verbindung mit Hebe, in der Voute andere Geschichten des Herkules. Das Ganze bildet ein Meisterwerk der Dekorationsmalerei. Das Jabach'sche Familienbild im Berliner Museum ist eins der besten Staffeleibilder Lebrun's, von geistvoller Auffassung der Figuren und feinem Kolorit.

Noël Coypel († 1707) gehört, wie Lebrun, zu den Nachahmern der italienischen Schule, er folgt den Begriffen der Zeit, die Allegorien, die Mythologien, das Alterthum bilden die Hauptquellen seiner schöpferischen Begeisterung (Fig. 201). Coypel ist an den Malereien in der Kirche St. Louis en l'Isle zu Paris betheiligt, doch seine Hauptwerke sind die Bilder der Schlosskapelle zu Versailles, und die der Tuilerien. Eine Dekoration, im Saal der Grand Chambre des Palais de Justice, zu Rennes, in den Jahren 1657—1665 ausgeführt, wird Coypel zugeschrieben, aber nicht mit Sicherheit.

Charles Delafosse († 1716) malte die Kuppel und den Thronsaal zu Versailles. Ebenfalls von ihm, im Salon d'Apollon zu Versailles der Plafond in der Mitte Apollo auf seinem Wagen, begleitet von den Jahreszeiten; dann das Schlussbild der oberen Kuppel im Dom der Invaliden; und die Apotheose des heiligen Ludwig und die Himmelfahrt der heiligen Jungfrau in der 1670 von Erard erbauten Kirche de l'Assomption in Paris. Staffeleibilder von Delafosse befinden sich im Louvre.

Hervorragender ist Jouvenet (1644—1717) durch seine meisterhaft komponirten Kreuzabnahme. Mit Delafosse, Boullongne und Antoine Coypel ist Jouvenet an der durch Robert de Cotte ausgeführten neuen Ausschmückung des Chors von Notre-Dame betheiligt. Jouvenet malte auch die Apostelbilder in der unteren Kuppel des Invalidendomes zu Paris. — Nicolas Colombel gehört mit seinem Wunder des heiligen Hyacinth zu den besseren Malern am Ende des 17. Jahrhunderts. — Die Brüder, Bon de Boullongne († 1717) und Louis de Boullongne († 1733), malten im Hôtel der Invaliden, und unter Lebrun's Oberleitung in Versailles, ebenso Fr. Lemoine († 1737). Von letzterem sind die Malereien des Herkulessaals in Versailles und die Deckenbilder des Chors der Kirche St. Thomas d'Aquin. Von Louis de Boullongne, befand sich ein Bild im Hôtel de Ville zu Paris, «der König den Magistratspersonen den Adelsbrief verleihend». — Nicolas de Largillière stellt im Hôtel de Ville das Fest dar, welches im Jahre 1687 die Stadt dem Könige gab. — Ausser diesen sind noch zu nennen: die beiden François de Troyes, Vater und Sohn, Raymond la Fage, Laurent de Lahyre, von denen allen sich zahlreiche Werke im Louvre befinden. Von einem François de Troyes ein Bild im Hôtel de Ville de Paris, «der König

vom Magistrat wegen des Friedens von Utrecht beglückwünscht». Antoine Coypel, der Sohn Noël Coypel's, malt das Martyrium des Heiligen in der Kirche St. Etienne du Mont in Paris.



Fig. 202. Rigaud. Selbstporträt.

Der grösste französische Porträtmaler dieser Zeit ist Hyacinth Rigaud (1659—1743) (Fig. 202). Im Louvre, sein grosses, geist- und wirkungsvolles Bild Bossuet's. Die Schlachtenmalerei wird durch Martin des Batailles

(† 1735), welcher die militärische Geschichte Condé's malt, und durch den Holländer van der Meulen († 1690), der Louis XIV. auf seinen Feldzügen begleitet, vertreten. Die Hauptwerke beider Künstler befinden sich in Versailles.

Jaques Rousseau verzierte die Wände des Wintergartens im Schlosse von St. Cloud mit gemalten Perspektiven. Damit, und mit der nun häufig dekorativ verwendeten Blumenmalerei ist der Uebergang von der heroischen Kunst des Zeitalters Louis' XIV. zur späteren Roccocokunst gegeben, welche sich in der Hauptsache den naturalistischen Bestrebungen der lebensvollen niederländischen Schule anschliesst. Jean Baptiste Monnoyer, geboren zu Lille 1635, gestorben in London 1699, ist ein namhafter Vertreter der Blumenmalerei.

Die lange verbannte Genremalerei taucht erst mit Claude Gillot, geboren zu Langres 1673, gestorben 1722 zu Paris, dem Lehrer Watteau's, wieder auf. Gillot hat sich lange mit Dekorationen für die Oper beschäftigt und malt Kinderfeste, Bacchanale, Gruppen von Faunen und Satyren. Besonders als Ornamentiker bildet er den vollen Uebergang zur folgenden Epoche Louis' XV. (Fig. 203).

d) Dekoration.

Wenn der französischen Klassik, zur Zeit Richelieu's und Mazarin's, und in der darauffolgenden Epoche unter Louis XIV., eine gewisse Originalität nicht abgesprochen werden kann, so ergiebt sich diese in der Architektur weniger durch das Aeussere der Bauten, als durch die Ausstattung des Innern. Im Gegensatz zum meist sparsam dekorirten, etwas nüchternem Aeussern, findet man im Innern der Paläste, und um derartige Bauten handelt es sich in der Regel, eine prachtvolle Folge von überaus glänzend dekorirten Räumen. In den Hallen, Vestibulen und Gallerien wurde regelmässig eine Pilasterordnung zur Gliederung der Wandflächen eingeführt, gewöhnlich die korinthische, mit Marmorschäften und Bronzekapitälen ausgestattet, und in den kleinen Räumen statt dessen eine Wandfeldertheilung mit besonders reicher Durchführung des Rahmenwerks. In diesen dekorativen Arrangements, von grossartig pompöser Entfaltung, steckt fast immer ein bedeutendes Mass künstlerischer Erfindung. Es ist ein neuer Ausfluss des Barockstils, der sich hier kundgiebt, allerdings zu kalt und zu vornehm, um den Charakter des Wohnlichen ausdrücken zu können. Indess begegnet man überall der Mitwirkung der hohen Kunst; einmal in den Bildern und Skulpturen, welche durchweg für den Platz gearbeitet sind, an dem sie sich befinden; dann in der harmonischen Einheit aller Theile, welche sich stets vortheilhaft bemerkbar macht.

Zu Anfang der klassischen Epoche, unter den Kardinälen, macht sich in





Fig. 203. Gillot. Ornamentfeld (n. Maîtres ornemanistes).

der Innendekoration die Annäherung an das Römische am auffälligsten geltend. In den sogenannten Appartements du Pape, im Schlosse Fontainebleau, ebenso in den Salons Louis' XIII. daselbst, zeigt sich fast keine Spur des Barockstils. Die Gesammtwirkung der Räume, Marmor, Gold und farbige Malereien auf hellem Grunde zeigend, ist eine sehr vornehme. Die Verzierungen der Wandfelder nehmen sogar den rein malerischen Stil der vati-

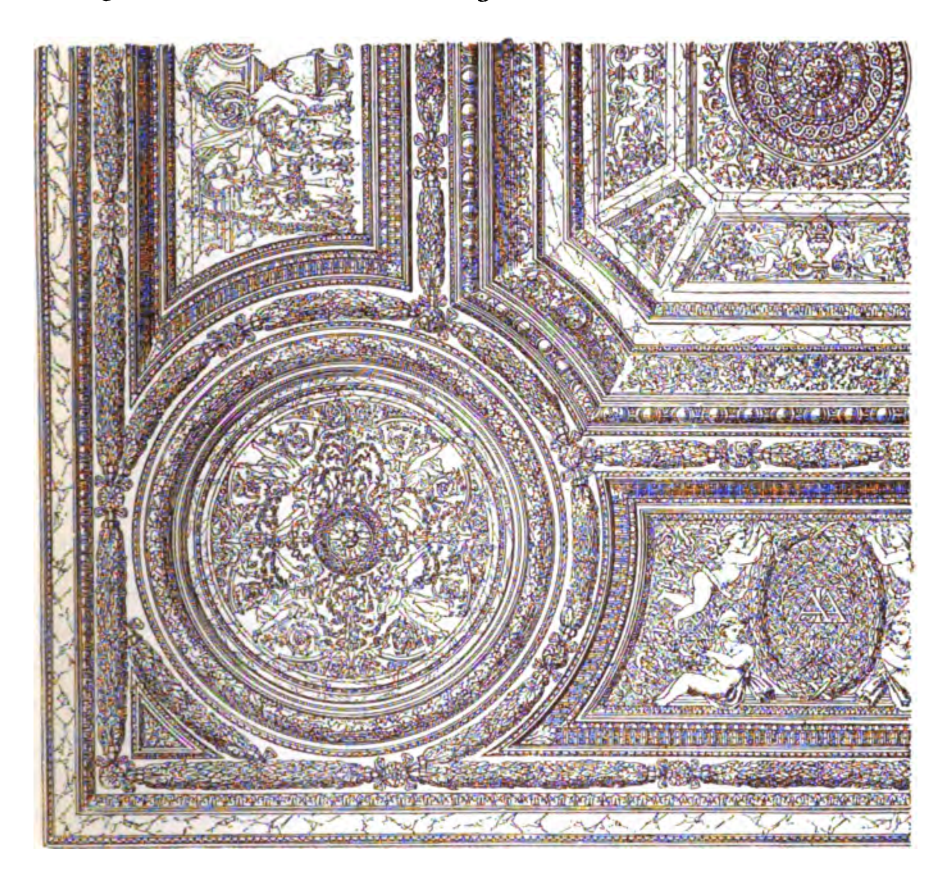


Fig. 204. Decke vom Salon Louis XIII. in Fontainebleau.

kanischen Loggien wieder auf, wenn auch in mehr pomphafter Fassung. Die Decken sind wie die Wände behandelt, Marmor, Goldmalerei und farbige Felder herrschen vor und einzelne Felder sind von wahrhaft antikem Adel (Fig. 204). Die Boiserien eines der Salons Louis' XIII. sind besonders streng in architektonischen Linien gehalten und mit Malereien geschmückt, welche Pflanzenmotive, Landschaften und Figurenkompositionen darstellen. Mitunter kommt auch noch barockes Cartouschenwerk als Umrahmung der Wandfelder vor, im Sinne der alten Schule von Fontainebleau; aber dann nur mit Blumen-

und Fruchtgehängen in Verbindung, ohne figürliche Zuthaten. Eine Superporte enthält das Porträt der Anne d'Autriche, Gemahlin Louis' XIII., welche diese Räume bewohnte (Qu. Pfnor, Pal. de Fontainebleau etc. pl. 134 und 135).

Aus der ersten Zeit der Anne d'Autriche, nach 1639, stammt die Täfelung eines Salons im Hôtel de Sully zu Paris und zeigt die Anfänge der neuen Klassik (Qu. Rouyer etc.). Das Kabinet Sully's im Arsenal, aus der letzten Zeit Louis XIII., oder den ersten Jahren der Regentschaft stammend, vermuthlich von 1637—1642, hat bereits eine Pilasterordnung und dazwischen gemalte Felder (Qu. Rouyer etc.). — Der Maler und Kunststecher Jean Cotelle (1610—1676) giebt in seinen Plafondkompositionen den vollen Ausdruck des klassischen Bestrebens dieser Zeit, selbst das Figürliche seiner Felder zeigt altrömische Historien.

Indess liessen sich die dekorativen Erfindungen der zweiten Entwickelungsphase des italienischen Barockstils doch nicht auf lange abweisen. In der schon erwähnten Bibliothèque nationale, dem alten Palais Mazarini, zeigen sich zum ersten Male in Frankreich die perspektivischen Architekturen in der Deckenmalerei, ganz entsprechend der später von Pozzo zur Vollendung gebrachten Art. Die Italiener Romanelli und Grimaldi malten in dieser Manier in den Jahren 1648—1660, die Voute eines Saals der ersten Etage. (Qu. Rouyer etc.) Auch die spätere Kuppelmalerei im Dom der Invaliden, mit verstecktem Licht, beruht auf einem italienischen Barockmotiv. — Der Alkoven eines Schlafzimmers, jetzt zum Presbyterium von St. Nicolas du Chardonnet gehörend, in Paris Rue de Bernardines, zeigt ebenfalls den Uebergang zum Stil Louis XIV. Zwei Pilaster begrenzen die Oeffnung des Alkovens, vom Architrav hängt eine doppelte Fruchtguirlande herab, in Verbindung mit Konsolen an den Seitenflächen der Pilaster. Die Felder des Alkovens sind getäfelt und en camajeux bemalt (Qu. Rouyer etc.). — Die Architektur des dritten Audienzsaals, um 1670, im Palais de Justice zu Rennes, mit jonischen Wandpilastern, erinnert an das Kabinet Sully's im Arsenal; doch ist die Ornamentirung noch etwas schwerfällig provinzial. Auch die Innendekoration des Schlosses de Maisons, von François Mansart, gehört hierher. Das wenige Erhaltene zeichnet sich durch Festigkeit der Profile und grosse Mässigkeit in den Verzierungen aus. Das Hauptvestibul ist streng mit dorischen Säulen und Pilastern dekorirt und hat als Decke ein Spiegelgewölbe mit Stuckverzierungen. Am Plafond sind Amoretten gebildet und in den Ecken Adler. Auch der obere Theil des Treppenhauses hat jonische Pilaster, in den Feldern schöne allegorische Kindergruppen, und schliesst mit einer Kuppel ab.

Dem hierauf folgenden Dekorationsstil der ersten Regierungszeit Louis XIV., wie derselbe hauptsächlich durch Charles Lebrun und Jean Lepautre ent-

wickelt wird, ist ein gewisser Adel und eine vornehme Grösse durchaus nicht abzusprechen, derselbe nähert sich wieder, in der Raumgestaltung, dem Berninischen Barockstil. Das etwaige Falsche dieser Dekorationsmanier liegt in der Uebertreibung des Prächtigen und Pomphaften. Es scheint, dass man mehr darauf ausging, Räume für den Aufenthalt von Halbgöttern, als menschliche Wohnungen zu schaffen. Diese Anhäufung von Marmor, Stuckaturen, brillanten Malwerken und strahlenden Vergoldungen nöthigen den Menschen, sich in eine gewisse Pose zu setzen, um gegen einen solchen Hintergrund nicht ganz zu verschwinden. Die fast durchweg angewendete, schwere, architektonische Gliederung der Wände und Decken trägt noch dazu bei, ein erdrückendes Gefühl von Monumentalität zu verbreiten.

George Charmeton, Architekturmaler, geboren zu Lyon 1619, gestorben 1674, ein Schüler Stella's, ist als Ornamentiker noch ein Vorläufer Lepautre's. Seine Ornamentkompositionen, im Uebergang zum klassischen Barockstil, zeigen eine Vermischung von Bändern und Cartouschen mit Rankenwerk und Figuren.

Charles Lebrun, der grosse Maler und spätere Kunstdiktator (1619 bis 1690), lieferte sein erstes grosses Dekorationswerk beim Wiederaufbau der Galerie d'Apollon im Louvre, an Stelle der 1661 abgebrannten Galerie Henri IV., über den Zimmern der Catharina de' Medicis. Sie ist vielleicht der vollendeste Ausdruck des Stils dieser Epoche, grossartig und im besten Sinne dekorativ, wie kaum ein anderes Werk (Fig. 205). Nichts Reicheres, als die mit Hautreliefs verzierten Vouten, nichts Harmonischeres als die vergoldeten und en camajeux bemalten Lambris, nichts Besseres von Verhältnissen, als die Abmessungen und Oeffnungen dieser unvergleichlichen Gallerie. Das Gewölbe, im gedrückten Bogen, ist in sieben Zonen getheilt und in jeder Zone befinden sich Bilder von reichem, figürlichem Rahmenwerk umschlossen. Der Triumph Apollos, als eine Anspielung auf Louis XIV., gab die Hauptidee zu diesen Bildern. Die figürlichen Stuckos von Gaspard de Marsy, erinnern wieder sehr an die Arbeiten des Rosso in Fontainebleau. Gaspard hat die eine Hälfte den Fenstern gegenüber ausgeführt; eine andere Partie ist von Girardon. Die Figuren sind weiss, die Gliederungen rothes Gold, die Fonds grünes Gold. Jean Berain lieferte das Detail der Ornamentik, aber er stand hier noch unter dem Einflusse des Lebrun und sein eigentlicher Stil, der Ausdruck der Spätzeit Louis XIV., kommt noch nicht zur Erscheinung. — Das grösste Werk Lebrun's, welches er im Verein mit Lepautre schuf, sind die unendlichen Dekorationen des Schlosses von Versailles, nach 1675 entstanden.

Jean Lepautre, Architekt, Ornamentiker und Kunststecher, geboren zu Paris 1618, gestorben daselbst, ist der wichtigste Ornamentmeister der

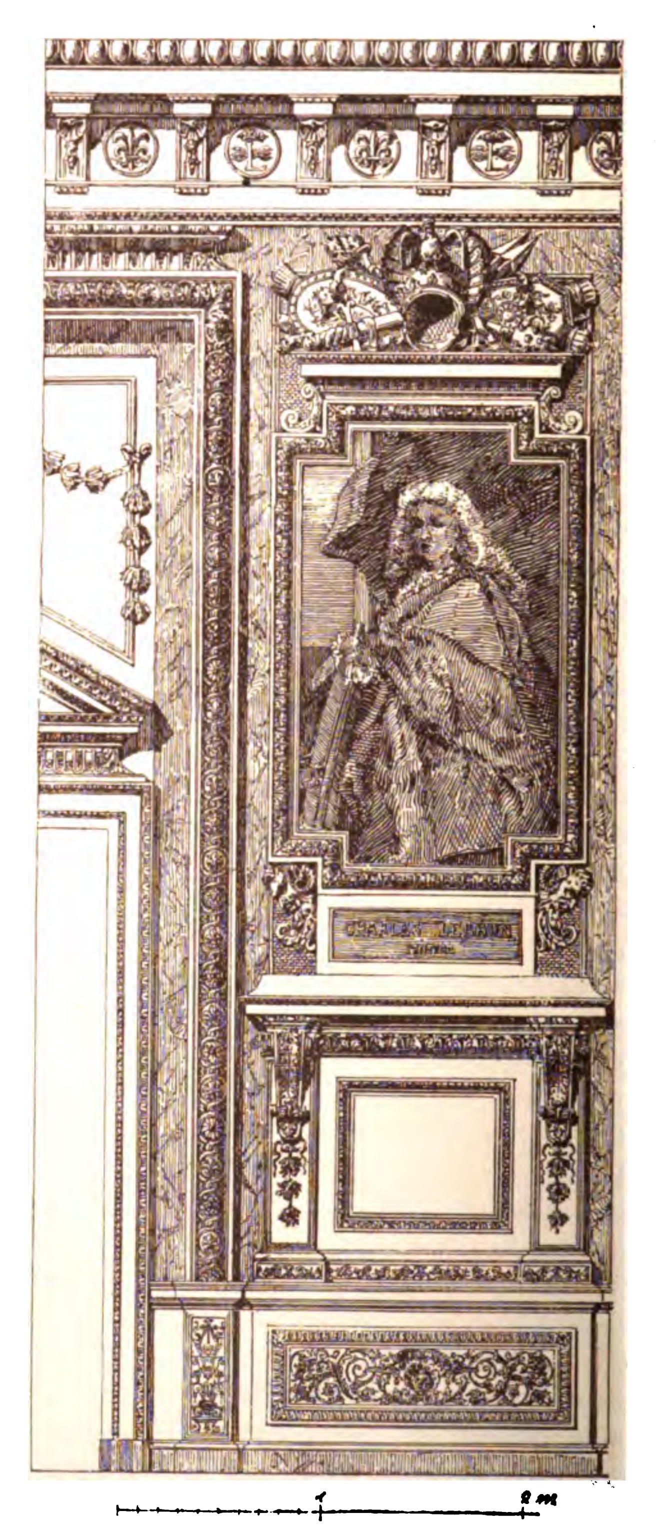


Fig. 205. Wandtheil aus der Galerie d' Apollon (n. Rouyer).



Fig. 206. Le Pautre. Friescomposition (n. Péquégnot).

ersten grandiosen Wendung des Stils unter Louis XIV. Lepautre beginnt 1645 zu arbeiten, zwei Jahre nach dem Tode Louis' XIII. Der Tischler und Ornamentiker Adam Philippon war sein Lehrer und er stach zuerst nach Zeichnungen, die Philippon in Italien gemacht hatte. Später hat Lepautre nur nach seinen eigenen Ideen gearbeitet. Er geht in seinen Erfindungen vom Spätrömischen aus und wendet wieder mit Vorliebe das Rankenwerk dieser Epoche an, bei dem der Kontur hinter die Schattenwirkung zurücktritt. Sein Akanthus ergiesst sich in breiten Strömen mit leidenschaftlicher Gewalt, und in den wirbelnden Fluthen desselben scheinen Figuren aller Art zu schwimmen, auf- und abzutauchen (Fig. 206). Lepautre besass eine ausserordentliche Leichtigkeit des Schaffens, selten dass er seine Arbeiten erst zeichnete, er war im Stande, seine Kompositionen sofort zu stechen und nur daher ist die ungeheure Anzahl der von ihm herrührenden Platten erklärlich.

Im Salon der Diana zu Versailles sind die Wände in Marmor, Bronze und geschnitztem Holz gebildet. Die verschiedenfarbigen Marmore, meist aus Languedoc, sind sämmtlich weiss geadert, und erhalten dadurch eine gewisse Harmonie. Im Salon d'Apollon sind die Wände mit Purpursammet und Gold dekorirt, dazu die Möblirung in Silber. Der Salon de la Guerre ist ganz pomphaft, wie auch die grosse Gallerie, welcher dieser Raum als Vorzimmer dient (Fig. 207); ebenso der Salon de la Paix, korrespondirend am anderen Ende der grossen Gallerie belegen; Marmor, Stuck und Bronze bedecken die Wände. An einer Wand des Salon de la Guerre, das grosse Basrelief in Stuck von Coysevox, den König zu Pferde im antiken Kostüm darstellend. Der Rahmen ist von rothem weissgeaderten Marmor. Zwei Ruhmesgenien in vergoldetem Stuck bieten dem Könige die Palme und den Lorbeer. Unter dem Relief, ein blinder Kamin mit dem Basrelief des Sieges und zwei Gefangene in Stuck, auf dem volutirten Giebel, in der Farbe die antike Bronze nachahmend. Die Voluten sind in grünem rothgeaderten Marmor und die Rahmung der Viktoria in blasserem grünen Marmor ausgeführt; die Sockel in weissem Marmor, mit schwarzen Adern. Die Thüren in Weiss und Gold gehalten mit grünen und rothen Marmoreinfassungen, darüber Felder in Cipolinmarmor mit dem Namenszuge des Königs in vergoldeter Bronze. Die Felder sind mit Bronzeornamenten umrahmt, und die oberen zeigen Trophäen in vergoldetem Stuck. Der ganze Raum ist durch ein flaches Kuppelgewölbe mit einem allegorischen Bilde von Lebrun überdeckt (Qu. Rouyer etc.). — Im Hôtel de Ville zu Lyon, ein besonders prächtiger Kamin, im Genre Lepautre's, wenn nicht überhaupt von ihm selbst. Allegorische Figuren sitzen auf dem gebrochenen Giebel über dem Kamin, im Aufsatz befindet sich eine Landschaft, die Fläche zwischen dem Bilde und den umfassenden Pilastern ist reich

durch guirlandentragende Figuren dekorirt (Qu. Rouyer etc.). — Im Hôtel Lauzun, Isle St. Louis zu Paris, 1657—1661, für den Armeelieferanten Charles Gruyn erbaut, die Innendekorationen in dem pompösen Genre Lepautre. —

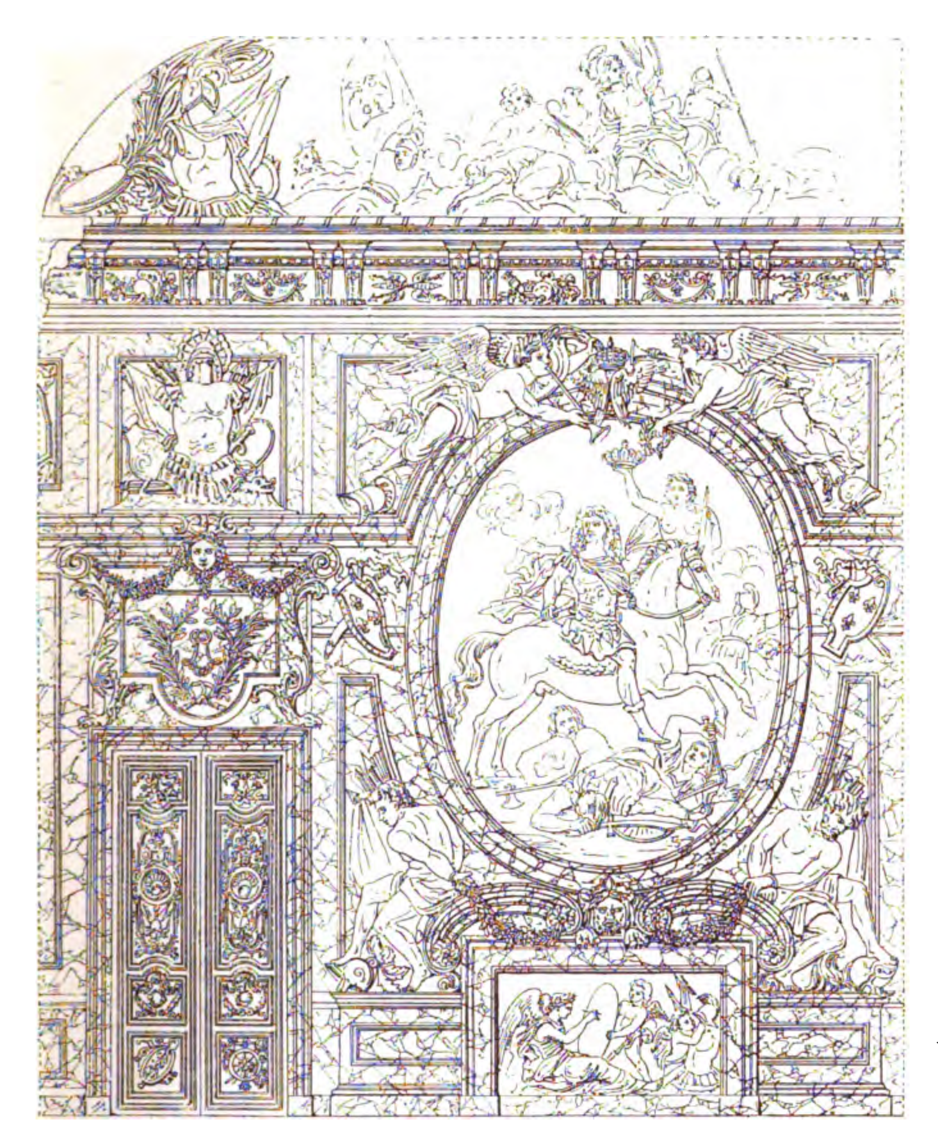


Fig. 207. Wand aus dem Salon de la guerre in Versailles (n. Rouyer).

Gleichzeitig mit Versailles ist auch die Ausstattung einiger Räume im Palais de Justice zu Rennes. Im Saale der Grand Chambre daselbst sind Thüren und Plafond gleicherweise glänzend dekorirt. Die gemalten Arabesken, farbig auf Goldgrund, von vergoldeten Profilen eingefasst, sind von einem Pariser



Fig. 208. Decke des Cabinet de Voltaire, im Hôtel Lambert (n. Sauvageot).

Maler Antoine de Brays. Thür, Kamin und Plafond des ersten Audienzsaals sind 1669—1694 entstanden. Der Tischler Pierre Dumesnil und der Bildhauer François Gillet waren daran beschäftigt. In den reich dekorirten Feldern, figürliche Kompositionen und Landschaften, von Jouvenet ausgeführt (Qu. Rouyer etc.).

Antoine Lepautre, Architekt des Königs, lernt von seinem älteren Bruder Jean, und arbeitet in demselben Stile. Er ist bekannt durch sein Werk unter dem Titel: «Oeuvres d'architecture d'Antoine Le Pautre», in welchem das von seinem Bruder und ihm geschaffene Dekorationsgenre gewissermassen in ein System gebracht wird. Der Oberleitende und Richtunggebende blieb allerdings immer Lebrun, dessen zahlreiche dekorative Erfindungen, Bauten zu Festlichkeiten, Malereien, Kartons zu Tapeten, Trophäen, Fontänen, Gartenpavillons und anderes, von verschiedenen Stechern wiedergegeben und in 6 Bänden vereinigt sind. — Die gelegentlichen dekorativen Arbeiten Lebrun's für Privatpaläste, so in den Hôtels Dangeau und Lambert zu Paris sind schon bei der Malerei erwähnt worden (Fig. 208).

In die Reihe der stilbestimmenden Männer der Epoche Louis XIV. gehört, und nicht an letzter Stelle, der grosse Gartenkünstler André Le Notre. Er ist der Schöpfer dieser architektonischen Parkanlagen, welche der Natur gewisse künstliche Formen aufzwingen. Die beschorenen Hecken, welche grüne Wände und Koulissen bilden, die ebenfalls in verschiedene Formen zugestutzten Bäume, im Verein mit den mosaikartig behandelten Blumenparquetts, geben seinen Gärten einen feierlichen plastisch-abgemessenen Ausdruck. Der später wieder auflebende romantische Sinn hat diese Gartenkunst ganz verwerflich gefunden und das rein malerische Prinzip an die Stelle derselben gesetzt; aber es ist doch sicher, dass die Behandlungsart Lenotre's, besonders in räumlich naher Verbindung mit den baulichen Anlagen dieser Zeit, ihre Berechtigung hat. Um 1665 legte Lenotre den Tuileriengarten an, im Jahre 1670 die Champs-Elysées, aber sein Hauptwerk sind die Gärten von Versailles. Lenotre's Ruf erstreckte sich über ganz Europa, und es entstand in dieser Zeit kaum irgendwo ein Schlosspark, der nicht von Lenotre selbst, oder durch seine Schüler angelegt wurde.

Ein anderer berühmter Ornamentmeister, typisch für das Detail des Stils Louis XIV., ist Jean Berain der Vater, geboren zu Saint-Mihiel 1638, gestorben zu Paris 1711. Er zeichnet sich besonders vor Lepautre durch seinen leichten und lockeren Akanthus aus. In seinen graziösen und echt französischen Erfindungen gährt bereits das Ferment einer kommenden Stilveränderung. Berain hatte den grössten Ruf schon bei seinen Lebzeiten; seine Manier beherrschte mehr als eine andere die Ornamentik seiner Zeit.

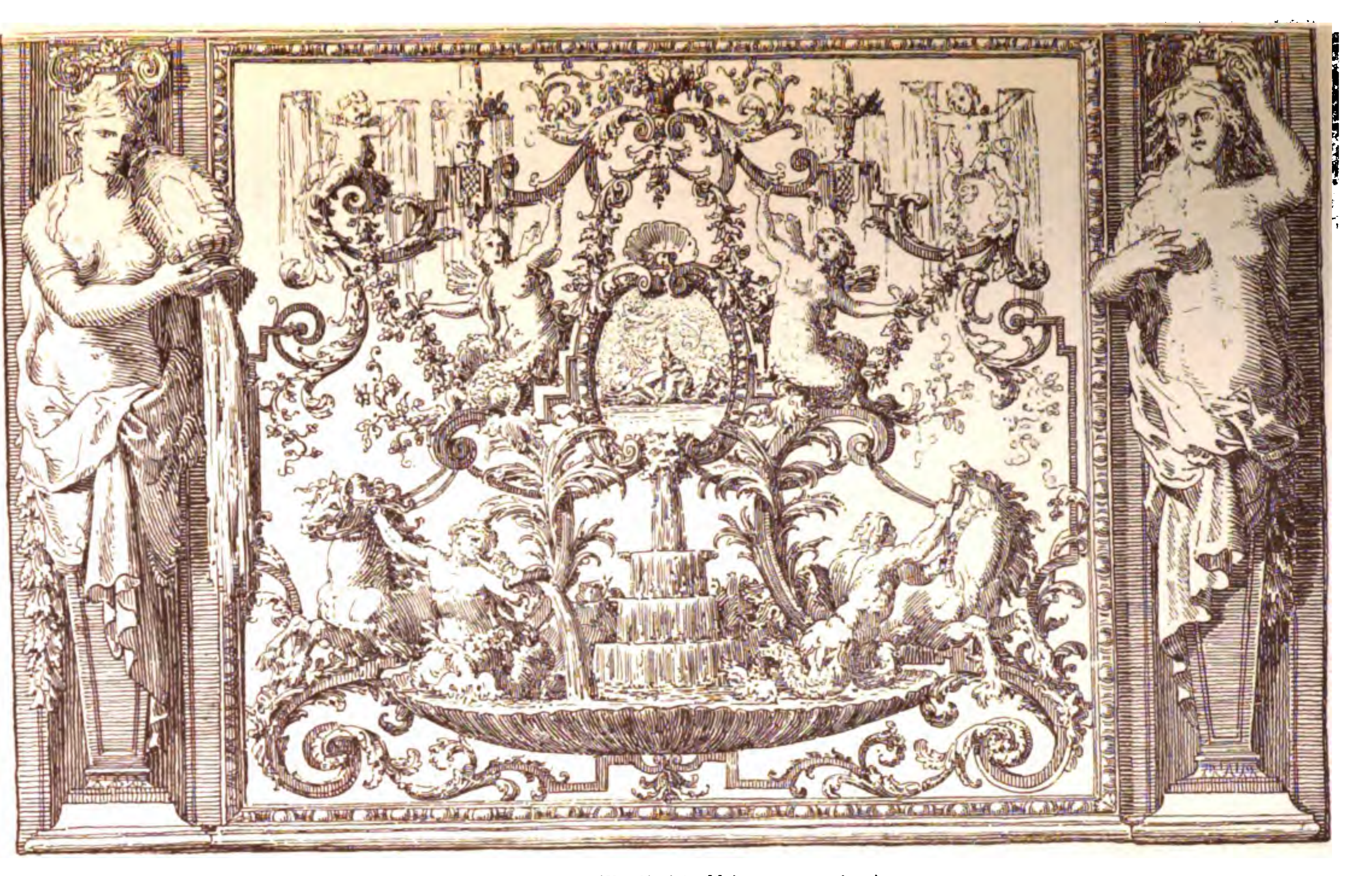


Fig. 209. D. Marot. Wandfeld (n. Maitres ornemanistes).

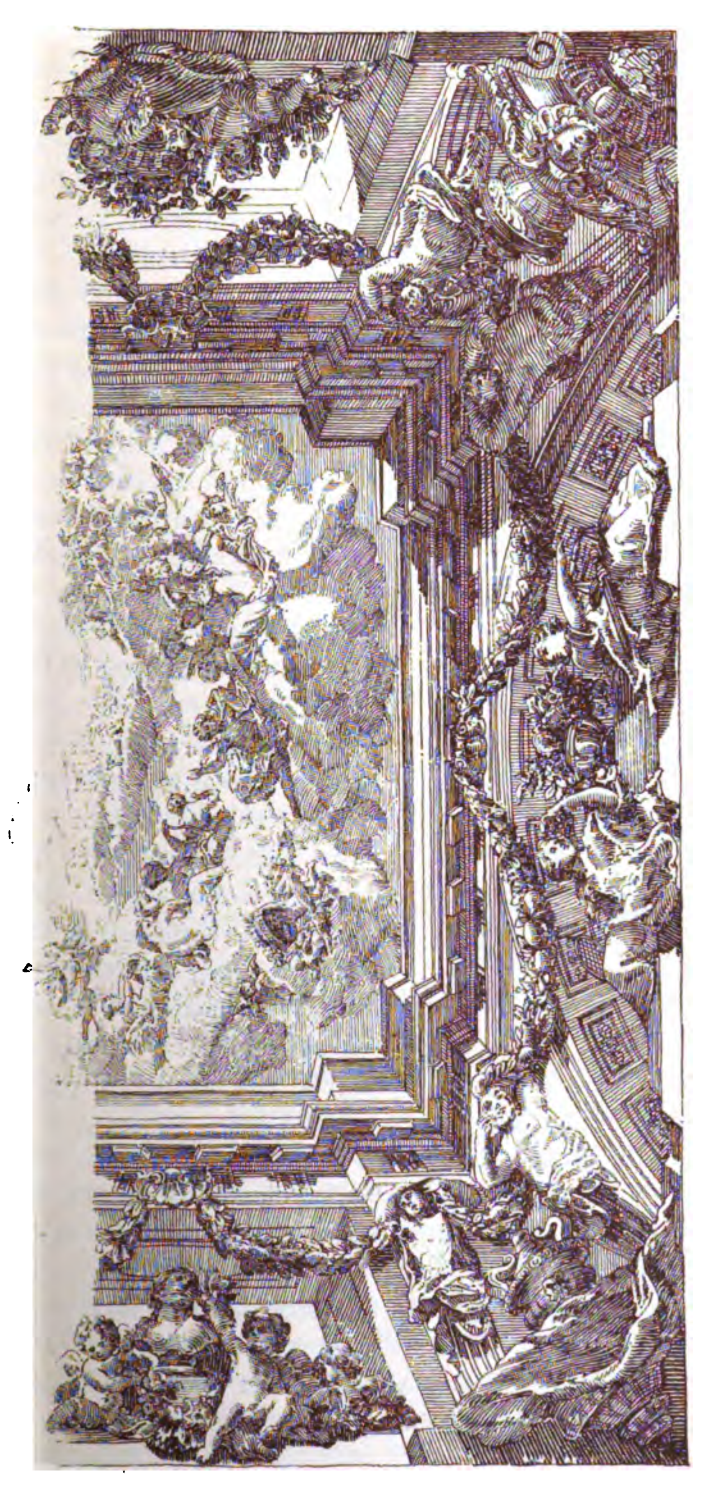


Fig. 210. D. Marot. Decke (n. Péquégnot).

Die Stiche Berain's sind sehr zahlreich und betreffen das ganze Gebiet der Dekoration. Claude Berain, sein Bruder und Jean, sein Sohn, waren ebenfalls Kunststecher und Ornamentmeister von Ruf.

Eine bedeutende Umbildung des Dekorationsstils gegen die Art Lepautre's, eine entschiedene Wendung gegen das Leichte und Zierliche und in der Betonung des Rahmenwerks eine Vorahnung des kommenden Roccocos, giebt Jean Marot, Architekt und Kunststecher, geboren zu Paris 1619, gestorben 1679. Noch entschiedener in derselben Richtung wirkt Daniel Marot, der Sohn, geboren zu Paris um 1650, gestorben gegen 1712. Derselbe ging nach der Aufhebung des Edikts von Nantes (1685) nach Holland und wurde Architekt des Prinzen von Oranien. Besonders dieser jüngere Marot ist in der Zeichnung eleganter, als Lepautre und Berain. Das Blatt- und Rankenwerk wird von ihm nur flüchtig, aber höchst geistreich behandelt, im echt französischen Sinne (Fig. 209 und 210).



Fig. 211. Boulle. Möbel.

Zum Dekorationsgenre der Marot's stimmt auch der Möbelstil der Boulle's, Vater und Sohn. André Charles Boulle, Vater, der berühmte Ebenist, geboren zu Paris 1642, stirbt 1732. Seine Möbel zeichnen sich durch die Montirungen in Bronze und die Anwendung von Marqueteriearbeiten aus. Die Hauptformen bewegen sich fast immer in eleganten Schwingungen; sie geben gewissermassen die Anwendung des späten Barockstils auf die Gestaltung der Möbel (Fig. 211). Jean Philippe Boulle, einer der vier Söhne des André, Ebenist des Königs, arbeitet ganz im Stile seines Vaters. Die Möbel der Boulle's werden typisch und ihre sofort gestochenen und publizirten Erfindungen geben die Muster für ganz Europa.

Zu Anfang des 18. Jahrhunderts drängt sich die Nachahmung der natürlichen Blumen, in der malerischen, wie in der Stuckdekoration, sehr in den Vordergrund, dafür verschwindet die klassische Akanthusranke immer mehr und begleitet meist nur in lockeren Bildungen den Kontour der immer selbstständiger entwickelten Rahmungen; damit ist dann der Uebergang zum Roccoco, zum Stil Louis XV. gegeben.

e) Kunstgewerbe.

Für die Entwickelung des Kunstgewerbes geben die bedeutenden Bauunternehmungen dieser Zeit einen nachhaltigen Anstoss. In manchen Zweigen, wie in den Gobelins, den Porzellanen und den Möbeln, kommt das Neue sehr massgebend zum Ausdruck; indess herrscht unverbrüchlich die Einheit des Stils, denn die hohe Kunst steht noch mit dem Kunstgewerbe in fester leitender Verbindung. Um nur ein Beispiel zu nennen: so dirigirt Charles Lebrun, der grosse Maler, gleicherweise Architektur, Malerei, Skulptur, wie auch die Teppichweberei und noch viele andere kunsthandwerkliche Arbeitszweige. Allerdings geht der Impuls für die Auffassung des Kunstgewerbes durchweg vom französischen Hofe aus; und der Minister Colbert macht die Errichtung und die Pflege der Kunstwerkstätten sogar noch mehr als früher zur Sache des Staats.

Der Bronzeguss, dem die Aufgabe zufiel, den Ruhm des grossen Königs in zahlreichen Denkmälern zu verewigen, nahm hiervon einen bedeutenden Aufschwung. Es wurden unter Louis XIV. zwei Etablissements für Bronzeguss gegründet, das eine in den Gobelins, das andere im Arsenal. Aus den Gobelins stammen die schönen vergoldeten Bronzen zur Innendekoration des Schlosses von Versailles. Im Arsenal goss Johann Balthasar Keller, geboren 1638 in Zürich, gestorben 1702 in Paris, fast alle die Bronzen, Vasen, Statuen und Gruppen der Parkanlagen von Versailles, Marly, St. Cloud und der Tuilerien. Er ist der Erfinder der neueren Bronzelegirung, bestehend aus Kupfer und Zink, mit wenig Zinn und Blei, und giesst 1699, in Gemeinschaft mit seinem Bruder Johann Jacob, die 60 000 Pfund schwere Reiterstatue Louis' XIV. für den Vendômeplatz in einem Gusse. — Wegen der Menge der verlangten Gusswerke fing man an, statt in Bronze, in dem weniger kostspieligen und leichter zu bearbeitenden Blei zu giessen, allerdings nicht zum Vortheil der zu erreichenden Monumentalität. Ein hervorragendes Werk in diesem Material ist die Fontäne de la Pyramide im Garten von Versailles, nach dem Modelle Girardon's. Dieselbe ist ganz in Blei, hat vier Schalen pyramidalisch übereinander, die oberste von Krebsen getragen, die zweite von Delphinen, die dritte von jugendlichen Tritonen, endlich ruht die untere Schale auf Löwentatzen und auf vier grossen Tritonen, welche im unteren Bassin zu schwimmen scheinen.

Die ausgeführten Marmorarbeiten sind gleichfalls sehr bedeutend, obgleich nicht zu übersehen ist, dass der Stuck im echten Barocksinne für das Figür-



liche der Innendekoration, hauptsächlich in den Prachträumen von Versailles, fast allein Anwendung findet. Die Stuckfelder werden vergoldet, ahmen antike Bronze nach, oder bleiben weiss, und sind oft mit Rahmungen von echten Marmor in verschiedenen Färbungen umschlossen. Ein grosses Marmorwerk, vom Jahre 1664, ist unter anderem der Lettner der Kathedrale von Auch in der Gascogne, unter Bischof Henri de Lamothe Houdemont errichtet. Der Lettner besteht aus einer korinthischen Ordnung mit gekuppelten Säulen aus Marmor von Languedoc. In der Mitte ein Vorbau mit der Thür, auf dessen Gipfel die Statuen der Evangelisten an einem Tische sitzend dargestellt sind. Ueber dem Kranzgesims erhebt sich eine Balustrade aus rothem italienischen Marmor, dessen Mittelpfeiler die Statuen der heiligen Jungfrau, des Apostels Johannes, David's und Josua's tragen.

Das Holz findet hauptsächlich in den prachtvoll geschnitzten Boisserien Anwendung und fast gar nicht mehr zu den Decken, welche durchweg stuckirt und mit Gemälden bedeckt werden. Als Holzschnitzereien sind die Schiffsverzierungen von Puget bemerkenswerth, von denen noch Reste im Arsenal von Toulon aufbewahrt werden. Schöne geschmiedete Gitter, aus dem Schlosse de Maisons stammend, befinden sich im Louvre.

Louis XIV. hatte ausgezeichnete Goldschmiede in seinem Dienste: Claude I. Ballin, Claude II. Ballin, de Launay und Pierre Germain. Diese verfertigten für den König für zehn Millionen Goldarbeiten, welche aber 1689 und 1709 eingeschmolzen wurden, um die Kosten der Kriege zu decken. Claude II. Ballin arbeitete ausserdem für fast sämmtliche Fürsten Europas. Von den Arbeiten Pierre Germain's sind mehrere durch Abbildungen in Kupferstich erhalten. Théodore Le Juge, Goldschmied und Kunststecher, arbeitete zu Paris um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Louis Roupert, Goldschmied zu Metz um 1668, hat ganz das Blattwerk Lepautre's; dagegen vertritt Jean Bourgeret, Goldschmied zu Paris, von 1702—1723 arbeitend, den Uebergangsstil zum Roccoco.

Jean Petitot aus Genf (1607—1691) und Bordier sein Associé, brachten die Porträtmalerei in Emaille in grossen Ruf. Das Louvremuseum besitzt von ihnen etwa 40 Porträts der berühmtesten Personen aus der Zeit Louis XIV. Auch in England, Russland und in Frankreich zerstreut giebt es noch viele ihrer Emaillebilder. Petitot kopirte mehrere Gemälde nach Lebrun und Mignard, unter anderen die Familie des Darius. Sein Meisterstück ist das Porträt der Gräfin Southampton, von bedeutender Grösse, jetzt im Besitze des Herzogs von Devonshire. Durch die Zurücknahme des Edikts von Nantes aus Frankreich vertrieben, starb Petitot in Genf. — Gilles l'Égaré, Goldschmied und Maler aus Chaumont en Bassigny, arbeitet zu Paris gegen 1663, macht sich

ebenfalls als Emailleur bekannt. Noël Laudin aus Limoges (1667—1727) lieferte Mosaikbilder in Pietra dura. Von ihm, eine Reiterschlacht der Griechen und Perser im grünen Gewölbe zu Dresden.

Die Anzahl der Medaillen- und Stempelschneider war unter Louis XIV. sehr bedeutend. In der Münze von Paris befinden sich Arbeiten von Molart, Roussel, Jean Duvivier, Bernard, Mauger, Jean le Blanc, Chéron u. a.

Die figurirte Teppichweberei, die Fabrikation des Gobelins, nahm unter der Oberleitung Lebrun's einen neuen Aufschwung. — Seit Louis XI. Arras erobert hatte, war die Kunst Gobelins zu weben, hier verloren gegangen und andere Städte Flanderns, auch Italiens, hatten sich dieses Kunstzweiges bemächtigt. Erst unter François I., der eine Manufaktur in Fontainebleau etablirte, wurde die Gobelinsweberei eine speciell in Frankreich ausgeübte Technik. Das Atelier wurde mannigfach verlegt, von Henri II. nach Paris, in das Hospital de la Trinité, von Henri IV. in das Kolleg der Jesuiten Rue St. Antoine, später, als die Jesuiten zurückkehrten, in das Palais des Tournelles, dann in die Gebäude der Place Royal. Louis XIII. brachte die Tapisserie des Gobelins in die Rue Mouffetard, in die alte Manufaktur der Meubels de la couronne. Im Jahre 1662 wurden unter Colbert sämmtliche Ateliers der Tappisseries, die früher im Louvre, in der Savonnerie und in den Tuileriengärten zerstreut waren, einzig im Louvre vereinigt; ebenso wurden die Werkstätten der Färber, Sticker, Goldschmiede, Giesser, Graveurs, Steinschneider und Ebenisten dahin verlegt. An die Spitze dieses grossartigen Kunstgewerbeinstituts, welches an 800 Arbeiter beschäftigte, trat 1663 Charles Lebrun als Direktor und unter ihm die Maler van der Meulen, Blin de Fontenay, der Blumenmaler Monnoyer und die Dekorateure Francart und Augier. — Im Jahre 1664 wurde noch die Teppichweberei von Beauvais durch Louis Hinnart gegründet, welchem die Regierung grosse Vortheile und Privilegien bewilligte. — Nach dem Tode Lebrun's (1690) wurde sein alter Rivale, Mignard, Direktor des grossen Staatsinstituts. Er schuf eine Zeichnenschule und unter ihm waren Noël Coypel und Michel Corneille beschäftigt. Im Jahre 1694, nach Vollendung der Arbeiten für Schloss Trianon, wurden eine Menge Arbeiter entlassen und nach dem Tode Louis XIV. machte man nur noch Teppicharbeiten, vorzugsweise Reproduktionen der Gemälde grosser Meister.

Die Porzellanfabrikation wurde 1647 von Edme Poterat zu Rouen versucht, aber ohne Erfolg. Der Töpfer Morin in St. Cloud setzte die Bestrebungen die chinesische Waare nachzubilden fort, und erfand 1595 die Porzelaine tendre, also hundert Jahre vor Böttger, der erst das wahre chinesische Porzellan nacherfand. In der Paste der Porzelaine tendre ist kein Kaolin, überhaupt wenig plastische Erde. Nachdem die geformte Paste bis zur Verglasung

gebrannt ist, in welchem Zustande sie Bisquit heisst, wird die flintglasähnliche Krystalglasur aufgesetzt. Die Fabrik in St. Cloud, aus welcher später die berühmte Manufaktur von Sèvres hervorging, wurde nach Morin's Abgange von Chicameau geleitet. — Im Jahre 1711 erhielt Barthélemy Dorez in Lille ein Privilegium, um Porzellan zu fabriziren, ähnlich dem in St. Cloud hergestellten. Aus diesem Atelier in Lille sind unter der Leitung von Tron viele Arbeiten hervorgegangen, besonders ein blaues symmetrisches Dekor auf milchweissem, etwas dickem Grunde. Es war immer noch kein wahres Porzellan, wie das chinesische, sondern ein opakes Glas, bei einer niedrigeren Temperatur schmelzbar.

Die Möbelfabrikation der Boulle's, in der Stilisirung bereits der Spätzeit Louis XIV. angehörig, ist schon erwähnt. — In der Kathedrale von Auch in der Gascogne wird 1664 eine Orgel vollendet, dieselbe gilt als Meisterstück Joyeuse's, des berühmten Organisten und Orgelbauers dieser Zeit.

Die Glasmalerei musste endlich vor der alles durchdringenden Klassik schwinden. Im Jahre 1646 liess Erzbischof Dominique de Vic, ebenfalls in der Kathedrale von Auch, die weissen Glasfenster der Kapelle des Schiffs einsetzen, nur mit gemalten Einfassungen von Deneis versehen. Immerhin kommen noch einige Glasmalereien vor; so die von Arnaud Molles 1683, für die Kathedrale von Auch, und der Einzug Henri IV. in Paris von Lempy, welches merkwürdige Werk sich noch in der Bibliothek von Troyes befindet. In Saint-Mery und Saint-Paul zu Paris wurden noch Fenster ausgeführt; einige Grisaillen und Wappen zu Versailles, und bei den Invaliden. Von Michu und G. Leviel rühren so ziemlich die letzten französischen Glasmalereien her.

Nur zur Zeit Louis' XIV. war die französische Schule der Kupferstechkunst die erste in Europa. Die berühmtesten Meister waren: Poilly, Etienne Baudet, Pesne, Guillaume Château, Claudine Stella, Gérard Audran, Edelinck, Nanteuil, Drevet, Masson und van Schuppen. — Bedeutende Holzschneider noch zur Zeit der Kardinäle: Etienne Duval und Palliot. — In der Schwarzkunst ist Vaillant († 1677) beinah der einzige französische Künstler unter Louis XIV.

f) Kunstlitteratur.

Das Interesse an den Monumenten der altchristlichen und mittelalterlichen Welt bleibt in dieser Zeit, wie während der ganzen Renaissanceperiode, ein rein historisches und antiquarisches und auf diesem Boden bewegen sich auch die betreffenden Publikationen. Dom Edmond Martène, Voyage littéraire de

deux religieux bénédictins de la Congregation de Saint-Maur, Paris 1717—1724. 5 vol. 4. — Thiers, Abbé J. B. Dissertation sur les porches des églises. Orleans 1679. 12. — Thaumeau de la Thaumassières, Gaspard, Histoire du Berry. Bourges 1689. Fol. — J. Dupuy, État de l'église du Périgord depuis l'etablissement du christianisme. Périgueux 1718. 2 vol. 12. — B. de Montfaucon. L'antiquité expliqué et representée en Figures. Paris 1724. 15 vol. Fol. Mit Kupfern (enthält auch die römische Antike).

Merkwürdig ist die jetzt zuerst auftauchende Kunde von den griechischen Monumenten in dem Werke: Jac. Spon, Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levante, fait dans les années 1675 et 1676. Lyon 1677. 3. Vol. 12. Mit Abbildungen. Allerdings ist das Gebotene noch sehr vage und bleibt auch, als dem Zeitgeiste widersprechend, vorläufig unbenutzt.

Dagegen ist das Werk des Architekten Antoine Desgodetz, Les Édefices antiques de Rome, dessinés et mesures très-exactement, Paris 1682, mit bewusster Absicht auf sofortige lebendige Wirkung in der Gegenwart, und zwar auf Befehl des Minister Colbert verfasst. In dieser neuen Aufnahme der römischen antiken Bauwerke giebt sich das klassische Bestreben dieser Zeit kund, und wirklich wurde das Werk nun das hauptsächlichste Lehrbuch der Architekten. Hieran schliessen sich noch eine Anzahl anderer, die römischen Monumente betreffende Puklikationen: J. Poldo d'Albénas, Discours historial de l'antique et illustre cité de Nîmes. Lyon 1650, in Fol. Mit Holzschn. — Deyron, Antiquités de la ville de Nîmes, 1663 in 4. — Les dix livres d'Architecture (Vitruv), corrigés et traduits en français avec de notes par Perrault. Paris 1684. gr. in Fol. Fig. — Gauthier, Histoire de la ville de Nîmes et de ses antiquités. — Pierre Joseph de Haitze (gen. Hache, geboren um 1648 zu Cavaillon, stirbt 1736), Les Curiosités les plus remarquables de la ville d'Aix. 1679 en 8.

Der Architekt Augustin Charles d'Aviler, geboren zu Paris 1653, gestorben zu Montpellier 1701, geht wieder auf den Anfang der Spätrenaissance, auf Michelangelo und Vignola zurück, und liefert ein in dieser Zeit vielbenutztes Werk: Cours d'Architecture, qui comprend les ordres de Vignole, avec les commentaires, les figures et descriptions de ses plus beaux bâtiments et de ceux de Michel-Ange etc. Paris 1691. — Adam Philippon, der Lehrer Lepautre's, theilt die Ergebnisse seiner italienischen Reise mit: Curieuses recherches de plusieurs beaux morceaux d'ornements antiques et modernes, tant dans la ville de Rome ques autres villes et lieux d'Italie. Paris 1645. — Noch andere Werke betreffen grösstentheils die ältere Renaissance. Peintures de Bologne (Le Primatice) à Fontainebleau, Betou fecit 1647. — Pommeraye, D., Histoire de la cathedrale de Rouen. Rouen 1670. 4. — Andrée Felibien,

Entretiens sur les vies et sur les ouvrages de plus excellents peintres. 1668 bis 1688. — Bernier, J., Histoire de la ville de Blois. Paris 1682. 4. — Perrault, Ordonnance de cinq spècies de Colonnes, selon les Anciennes. Paris 1683 in Fol. — Blondel, Fr., Cours d'Architecture enseigné dans l'academie royale. Paris 1698. Mit Kupf. — Sauval, Henri, Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris. — Paris 1724. 3 vol. Fol. — Felibiens, Dom Michel, Histoire de l'abbaye de Saint-Denis en France, avec les preuves. Paris 1706. Fol. — Picart, Bernard, Traité d'architecture d'apres Alberti. In Fol. 1726.

Selbstverständlich nimmt die Darstellung des Zeitgenössischen und hiervon die der Ornamentik den breitesten Raum ein. Die Ornamentstiche von Georges Charmeton, Architekturmaler, geb. zu Lyon 1619, gestorben zu Paris 1674, unter verschiedenem Titel: Plafonds, Friese, Masken, Vorlagen zu Stickereien, Vasen, Felder, Hauptgesimse u. a., meist 1676 erschienen. — Die wahrhaft kolossale Menge der Stiche des berühmten Jean Le Pautre ist in 5 Bänden mit zusammen 2248 Tafeln vereinigt. Der Inhalt derselben an Ornamenten, Architekturen, Landschafts- und Historienbildern durchläuft den ganzen Kreis der Renaissancekunst. — Die Stiche nach den architektonischen, dekorativen und malerischen Erfindungen des grossen Malers Charles Lebrun füllen ebenfalls 6 Bände mit einer ähnlich grossen Anzahl von Platten. Man muss bei Durchsicht dieser Werke über die enorme Produktionskraft beider Männer erstaunen. — Die beiden Brüder Loir, Nicolas, geboren 1624 in Paris, stirbt dort 1679, Alexis, geboren 1640, stirbt 1713, sind sehr fruchtbare Ornamentmeister und Stecher im Genre Lepautre, besonders für Kandelaber, Möbel, Prachtkarossen und derartiges. — Von Jean Marot, 3 Bücher Architektonisches und Ornamenterfindungen. — Jean Baptiste Monnoyer, der Blumenmaler, hat eine Reihe seiner graziösen Kompositionen gestochen und Jean Vauquer von Blois hat an dieser Arbeit Theil genommen. — Paul Androuet Ducerceau, der Enkel des berühmten Jaques Audrouet, arbeitet von 1660—1710 als Ornamentmeister und Stecher. — Jean Berain, der Vater, wieder einer der grossen, den Stil eigenthümlich fortbildenden Ornamentiker, sticht meist nach seinen eigenen Erfindungen, Innendekorationen, Schlosserarbeiten, Ornamente für Arquebusiers und anderes. Seine Arbeiten fanden über ganz Europa Verbreitung und Nachfolge. — Claude Berain, der Bruder von Jean und Jean der Sohn, setzen den Stil des älteren Berain als Ornamentiker fort. — Sebastien Le Clerc, geboren zu Metz 1637, gestorben in Paris 1714, giebt einen Band: Tapisseries du Roy où sont representez les quatre Élemens et les quatre Saisons, avec le devises qui les accompagnent et leurs explications. Paris 1679. Mit Vignetten und 8 Kupfern. — Derselbe, Les petits conquêtes de Louis XIV. — Derselbe, Thriomphe de Charles IV., duc de Lorraine, und eine

Anzahl Architekturen bei festlichen Gelegenheiten, Porträts, Apotheosen, Triumphbogen und anderes. — Pierre Le Pautre, Sohn des berühmten Jean, stirbt 1716 zu Paris, sticht die Bauten Jules Hardouin Mansart's und eigene Ornamenterfindungen. — Jean Dolivar, geboren zu Saragossa 1641, gestorben 1602, der Neffe Jean Le Pautre's, arbeitet mit seinem Onkel und nach J. Berain. — Die Möbelerfindungen André-Charles Boulle's, werden von Mariette gestochen und herausgegeben. — Daniel Marot, der Sohn Jean's, giebt seine eigenen architektonischen und Ornamenterfindungen heraus; dieselben sind sehr zahlreich und erscheinen zu Amsterdam 1612. — J. Bernard Toro, Ornamentiker und Bildhauer, geboren zu Toulon 1672, gestorben daselbst 1731, ein Schüler Puget's, liefert eine Unzahl Zeichnungen für den Stich: Ciborien, Kelche, Lampen und Kandelaber für Kirchen, Trophäen, Masken, Cartouschen, Vasen, Schalen und Aufsätze für Goldschmiede, ausserdem Grotesken und Arabesken aller Art. — Louis Fordrin, Schlosser des Königs, gegen 1723, entwirft zahlreiche Schmiedearbeiten im Stil der Epoche. — Die angeführten Ornamentiker mögen genügen, um einen Begriff von der reichen Thätigkeit der Zeit auf diesem Felde zu geben, sonst liesse sich die Reihe derselben noch um viele verlängern.

Enthielten die vorgenannten Ornamentwerke grösstentheils freie Erfindungen und nur zum Theil wirklich Ausgeführtes, so ist das Letztere doch ebenfalls hinreichend zur Darstellung gekommen, besonders die Bauten aus der Zeit Louis XIV. Andrée Felibien, Description des tableaux, statues et bustes des maisons royales. Paris 1677. — Le Jeune de Boulencourt, Description générale de l'Hostel des Invalides, établi par Louis le Grand dans la plaine de Grenelle près Paris, etc. Paris 1683 in Fol. Mit Kupfern. — Recueil de Profils de Corniches exécutés dans le Château de Versailles sur les dessins de Jules Hardouin Mansart, gravé par P. Le Pautre. — Félibien, J. F., Description de l'église royale des Invalides. Paris 1706; in Fol. Mit Kupfern. — Picart, Bernard, Les peintures de Charles Lebrun et d'Eustache Le Sueur. Paris 1740. — Mariette, Jean, Architecture française, ou Recueil des plans, élévations coupes et profiles des Eglises, Palais et Maisons particulières de Paris et de Châteaux et Maisons de campagne ou de plaisance des environs, et de plusieurs autres endroits de France, bâtis nouvellement par le plus habiles architectes, et levés et mesurés exactement sur les lieux. Paris 1727. 3 vol. in fol. — Derselbe, L'Architecture a la mode, ou sont les nouveaux dessins pour la décoration des batiments et jardins par les plus habiles architectes, sculpteurs, peintres, menuisiers et serruriers, etc. Paris. 3 vol. en 4°. — Robert de Cotte, L'Élévation du Maître-Autel du Choeur de N. D. de Paris. Paris 1714. 1 Tafel. — La grande Galerie du château de Versailles et les deux Salons

qui l'accompagnent, peint par Charles Le Brun, dessinés par Jean Massé et gravés par les meilleurs maîtres du temps. Paris 1752. — Recueil des Vues et Ornaments de Versailles. Ch. Le Brun inv., Le Paultre sc. — Plans, Elévations, Jets d'eau et Statues du Château de Versailles, des. et grav. par Isr. Sylvestre en 1680—1684, et P. Le Paultre en 1672, 1677, 1689. F. Chauveau ex. — Description de la Grotte de Versailles. Paris 1779. — Grand escalier du Château de Versailles. Paris 1725.

V. ABSCHNITT.

Der klassische Barockstil in Deutschland, England und Spanien, und die Nachfolge der französischen Klassik in diesen und den übrigen europäischen Ländern, von 1650—1720.

Obgleich sich der klassische Barockstil Frankreichs, um die Mitte des 17. Jahrhunderts, über alle europäischen Länder verbreitet und selbst auf Italien das Mutterland der Renaissance zurück wirkt, so kann man doch nicht ohne weiteres die gesammte Kunstentwickelung der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als von der französischen abhängig ansehen; denn es machen sich daneben noch andere Einflüsse, auch Regungen der Selbstständigkeit bemerkbar; und dies gilt nicht allein von der italienischen, sondern auch ganz augenscheinlich von der deutschen und englischen Kunst.

Für Deutschland machte der westfälische Frieden einen tiefen Abschnitt; als die einzelnen seitdem selbstständiger gewordenen Staaten wieder anfingen, sich von den Unbilden des Krieges zu erholen, kam zum ersten Male eine Renaissance in Uebung, welche sich ganz von mittelalterlichen Reminiscenzen freihielt, nicht nur im Detail, sondern auch in der Hauptanordnung der Baulichkeiten. Aus diesem Grunde kann die neubegründete deutsche Stilperiode wohl die Bezeichnung einer «klassischen» für sich in Anspruch nehmen. In der Architektur sind es namentlich drei hervorragende Künstler, welche die «deutsche Klassik» in bedeutenden Werken ausprägen: Schlüter in Berlin, Pöppelmann in Dresden und Fischer von Erlach in Wien. Unzweifelhaft kannten diese Architekten die französischen Bauten der Epoche Louis' XIV. aus eigener Anschauung, oder mindestens aus den betreffenden Publikationen; aber sie hatten zugleich, und wie es scheint mit grösserer Vorliebe, die italienische Kunst studirt und wussten als bedeutende Individualitäten ihren eigenen Schöpfungen einen hohen Grad von Originalität zu verleihen. Vor allem möchte der Zwinger Pöppelmann's in Dresden, wenn er auch das Vorhergehen des borrominesken Stils voraussetzt, und in der Hauptanlage das französische Pavillonsystem annimmt, schwerlich irgendwo seines Gleichen finden. Schlüter in Berlin giebt als Baumeister, in seinem Königsschlosse

daselbst, wohl den reinsten Ausdruck einer Klassik, welche sich in den Hauptformen der spätitalienischen Fassung der Bauten anschliesst. und in der Detaillirung besonders des Innern das französische Genre Berain anwendet. Aber Schlüter ist nicht allein Architekt; er ist noch bedeutender als Bildhauer und gehört als solcher, seiner Hauptrichtung nach, in die Nachfolge der berninischen Schule. Er verfällt sogar gelegentlich in die äussersten Ausschreitungen derselben, in die Verwendung handelnder, allegorischer Figuren; indess muss man ihm soviel zugeben, dass er doch auf einem höheren Niveau steht, als alle seine Zeitgenossen, und dass er sich in der wahren Wiedergabe des historischen Porträts, sowie in dem grossartigen Ausdrucke der Affekte, als ein echter Nachfolger Michelangelo's und Giovanni da Bologna's erweisst. — Der Architekt Fischer von Erlach in Wien vereinigt, ähnlich wie Pöppelmann, den borrominesken Stil mit dem französischen der Epoche Louis XIV., hält sich aber in der Hauptanlage seiner Paläste näher an die grandios einfache Auffassung der Italiener, während bei Pöppelmann noch Anklänge der älteren Romantik bemerkbar werden.

In der deutschen Skulptur dieser Zeit steht die Vortrefflichkeit Schlüter's ganz vereinzelt. Vor ihm, wie nach ihm, herrscht eine grosse Oede und seine eigenen Schüler bringen kurz nach seinem Weggange von Berlin ganz Unzulässiges zu Stande; wie denn überhaupt das Meiste der plastischen Werke dieser Zeit in Deutschland kaum über die handwerksmässige Mittelmässigkeit hinausreicht. Johann Lenz in Köln und Balthasar Permoser in Dresden gehören mit ihren besseren Leistungen noch zu den seltenen Ausnahmen.

Eine gleichzeitige deutsche Malerei giebt es kaum, und dies lässt wieder auf einen tief innerlichen Mangel an nationaler künstlerischer Triebkraft schliessen. Alles Geleistete läuft auf eine grobe Nachahmung der italienischen und niederländischen Malerei der vorigen Epoche hinaus. Uebrigens waren damals an den deutschen Höfen durchweg nur Ausländer thätig, in Berlin Holländer, in Dresden, München und Wien Italiener. Nur als Ausnahmen können die Deutschen, Balthasar Denner und Rugendas genannt werden; der erstere als tüchtiger Porträtmaler und letzterer als Schlachtenmaler von Bedeutung.

Die verhältnissmässig grosse Selbstständigkeit Deutschlands, mindestens in der Architektur dieser Epoche, ist deshalb um so bemerkenswerther, weil in der Litteratur bereits jede Spur von nationaler Eigenheit, über der unbedingten Nachahmung der Franzosen, verloren gegangen war. Die verschiedenen, nach dem Muster der italienischen Akademien errichteten Dichterorden pflegten alles andere eher, als die volksmässige Poesie. Die schlesischen Dichterschulen verloren sich in bombastische Phrasenmacherei. Der mehr als derbe Roman

Simplicissimus von Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen trifft gut genug die durch die unendlichen Kriegsläufte bewirkte Verwilderung der Sitten; und Abraham a Sancta Clara als Kanzelredner zeichnet seinerseits die damit Hand in Hand gehende Verwilderung in Stil und Ausdruck. Der gleichzeitige Begründer der deutschen Philosophie, Gottfried Wilhelm Leibnitz (1646—1716) schrieb französisch und lateinisch, weil die deutsche Sprache nicht mehr die der feineren Welt war. Am Ende des 17. Jahrhunderts stieg die Fluth der Gallomanie immer höher, besonders an den einzig den Glanz von Versailles beneidenden Höfen. Allerdings gab es eine nationale Opposition, aber vorläufig kämpften die Vertreter derselben einen vergeblichen Kampf: der Dichter Christian Weise (1642—1708), der es versuchte, den alten volksmässigen Ton wieder zur Geltung zu bringen und der Gelehrte Christian Thomasius in Leipzig (1655—1728), der das erste akademische Programm in deutscher Sprache 1678 an das schwarze Brett der Universität schlug, waren in diesem Falle. Vielleicht wäre es dem begabten Dichter Christian Günther (1695—1723) besser geglückt, die nationale Richtung wieder emporzubringen, wenn ihn nicht ein früher Tod hinweggerafft hätte. — Politisch genommen, stand es womöglich noch schlimmer, denn die Selbstständigkeit Deutschlands, die deutsche Reichseinheit, sank der zunehmenden Macht der einzelnen Höfe gegenüber wirklich zum Schatten herab. Ausserdem wurde Oesterreich 1663 durch einen neuen Türkenkrieg und in den nächsten Jahren durch eine Empörung der Ungarn hart bedrängt. In der That beherrschte Ludwig XIV. Europa, und gab besonders für die grossen und kleinen deutschen Höfe, die auch politisch mehr oder weniger nach Frankreich gravirten, das tonangebende Muster. Die Belohnung für die Deutschen blieb nicht aus: Ludwig XIV. riss, in immer erneuten Kriegen, oder auch im Frieden durch allerlei schlaue Ränke, ein schönes Stück Deutschland nach dem anderen an sich. So gingen Lothringen und Elsass an Frankreich verloren und die Pfalz erlitt durch französische Soldatenbanden eine noch die Gräuel des dreissigjährigen Krieges übersteigende Verwüstung; nicht einmal die Kaisergräber im Dome zu Speier wurden verschont. — Im Jahre 1683 standen wieder einmal die Türken bedrohlich vor Wien und an den deutschen Grenzen lauerte auch schon ein französisches Herr auf die günstige Gelegenheit; aber endlich wurden die Türken 1687 bei Mohacz und 1697 bei Zeuta durch Held Eugen von Savoyen entscheidend geschlagen, die Heerhaufen des allerchristlichen Königs mussten diesmal zu Hause bleiben, und auf die gehoffte Beute verzichten. Das deutsche Reich war für diesmal noch gerettet, und Oesterreich genoss endlich, nach dem Aufhören der Türkenkriege und der Besiegung der Ungarn, unter Kaiser Leopold I. (1658—1705) und seinem Nachfolger Joseph I. († 1711)

einer verhältnissmässigen Ruhe und konnte sich den friedlichen Arbeiten, also auch der Pflege der Künste, widmen. Es begann für Wien eine neue grossartige Bauepoche, die sich besonders in der Errichtung von Palästen, äusserte. Der Machtzuwachs der deutschen Einzelhöfe machte sich ebenfalls sofort in zahlreichen, den Residenzen zugewendeten baulichen Verschönerungen bemerkbar. An Sachsen kam unter Kurfürst Friedrich August II. die polnische Königskrone (1697) und dieser Erwerb verlieh dem Dresdener Hofleben, wenn auch nur für kurze Zeit, einen alles überstrahlenden Glanz, der sich greifbar in den übermüthigen und prunkvollen Formen des Zwingerbaues verkörperte. Nachhaltiger, weil mehr von Innen heraus erfolgend, war der Aufschwung Preussens, hauptsächlich bewirkt durch den mächtigen Regentengeist Friedrich Wilhelm's, des grossen Kurfürsten (1640—1688). Sein Sohn und Nachfolger, der Kurfürst Friedrich III. (1688—1713), konnte es wagen, sich die Königskrone aufzusetzen, als Friedrich I. (1701); und wandte dann alles auf, um Berlin baulich zur würdigen Königsresidenz umzubilden. Dies durch die politischen Verhältnisse veranlasste Vorhaben gab die Grundlage für Schlüter's geniales, leider nur zu bald durch ein tragisches Schicksal unterbrochenes künstlerisches Wirken.

In Englands Kunstleben handelt es sich in dieser Zeit ebenfalls wesentlich um die Entwickelung der Architektur; denn von nationaler englischer Skulptur und Malerei ist gleichzeitig wenig zu berichten. Ueberhaupt war Englands Initiative, in Erfindung neuer Stilformen für die bildende Kunst, immer nur schwach, und hierin ändert auch diese Epoche nichts. Die alte englische Zähigkeit im Festhalten der ererbten Traditionen thut sich auch jetzt hervor und kann nur ruckweise durch ausländische Einflüsse besiegt werden. So muss jetzt die verspätete Nachahmung Palladio's, die Schule des Inigo Jones, nicht minder der Anfang eines nordischen Barockstils, wieder einer gothischen Renaissance weichen, welche durch Wren und seiner Nachfolger hervorgerufen wird; und erst zu Anfang des 18. Jahrhunderts bewirkt der Ausländer Vanbrough die Einführung des klassischen Barocks der Franzosen, des Stils Ludwig's XIV., in England. — Die republikanische Periode unter Cromwell, seit der Hinrichtung Karl's I. (1649), also die zeitweilige Herrschaft der Puritaner und die durch die Revolution hervorgerufenen Bürgerkriege waren der Entwickelung der Kunst möglichst hinderlich gewesen. Zum weiteren Beweise dieser Thatsache hat diese Zeit nur einen Dichter von Bedeutung, John Milton (1608—1674), mit seinem «Verlorenen Paradiese» aufzuweisen. — Nach der Gegenrevolution, um 1660, brachte Karl II. den französischen Geschmack mit herüber, der sich dann in den Dichtungen John Dryden's (1631—1700) durch Glätte und trockene Korrektheit äusserte. Zugleich beginnt in der Philosophie, mit John Looke (1632—1704), die Herrschaft des Materialismus, und diese Richtung wird durch

die «Freidenker», Shaftsbury (1671—1713) und Bolingbrocke (1672—1751) in die höheren Klassen der Gesellschaft eingeführt. — Die feige und schlechte Politik Bukingham's, Ministers Karl's II., führte zur Vertreibung des Königs durch den Oranier Wilhelm. Nach dessen Tode wurde Anna, die Tochter Jakob's II., Königin (1702—1714) und berief die braunschweig-hannöversche Linie auf den Thron. Der Dichter dieser Zeit, Alexander Pope (1688—1744), glänzt mehr durch seine Eigenschaften als Weltmann und Philosoph, und der bittere Satyriker Jonathan Swift (1667—1745) kann mit grösserem Rechte als Ausdruck der Epoche gelten. Im Ganzen geben die Produktionen des englischen Geistes in dieser Zeit, in der Litteratur, wie in den bildenden Künsten, kein einheitliches Bild; und man kann sagen, dass hier zum ersten Male seit dem Bestehen der Renaissance der Mangel einer festen, alles mit sich fortreissenden Richtung deutlich zu Tage tritt. Dies Fehlen eines sonst für alle Phasen der Renaissance charakteristischen Merkmals giebt bereits ein verfrühtes Vorbild der chaotischen Bestrebungen der neuesten Zeit, und tritt in genaue Parallele mit dem Vorangehen Englands in der zersetzenden Philosophie.

Im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts musste auch in den Niederlanden das malerische Barock der Rubens'schen Periode einer nüchternen Klassik im Sinne des Stils Ludwig's XIV. weichen. Während des vierzig Jahre dauernden Krieges mit Frankreich (1672—1713) bürgerte sich die französische Bildung in Holland ein, nicht zum wenigsten durch die, seit der Aufhebung des Edikts von Nantes unter Ludwig XIV., aus Frankreich auswandernden Protestanten. Schon 1672 klagt der Dichter Antonides, dass die holländische Litteratur eine Aeffin der französischen sei, aber die Klage war nutzlos, denn es blieb dabei. Die holländische Malerei fällt von ihrer glänzenden Höhe herab und bequemt sich, hauptsächlich in der Landschaft, zur Nachahmung der Poussin's und des Claude Lorrain. Nur die Spezialität der holländischen Blumenmalerei bewahrt noch etwas von der früheren frischen Ursprünglichkeit und wahren Naturauffassung, und übt damit sogar eine Rückwirkung auf die im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts erfolgende Umbildung des französischen Stils. Alles von Holland Gesagte gilt in noch höherem Masse von dem politisch ganz nichtig gewordenen Belgien.

In Spanien machen sich in der Architektur, von der Mitte des 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, drei verschiedene Stilstufen bemerkbar, welche aber sämmtlich der Klassik, das heisst einer Stilfassung angehören, welche der gothischen Ueberlieferung keinen Einfluss mehr gestattet. Zuerst dringt der borromineske Barockstil von Italien ein, dann erfolgt, mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts, eine Steigerung zum «churrigueresken» Genre, und endlich die Wendung zur französischen Klassik, welche aber bereits im Uebergange

zum neuklassischen Zopfstile begriffen ist. — Mit der Herrschaft des borrominesken Stils trifft in Spanien die höchste Blüthe der Malerei zusammen. Das Wirken der grossen Meister, Zurbaran, Velasquez und Murillo dauert etwa von 1630—1670. — Die spanische Skulptur dieser Zeit gehört, wie überall, in die Nachfolge Bernini's, aber vielleicht fanden hier die Nachbildungen der Affekte und die Anwendung der handelnden Allegorien mehr als anderwärts ein geistiges Vorbild in den Dichtungen des grossen Calderon de la Barca. Auch das von den Bildhauern besonders kultivirte Genre «Churrigueresco» hatte ein litterarisches Vorbild in der damaligen Wendung des poetischen Ausdrucks zum Künstlichen und Geschraubten.

Das Uebertragen der Schnellmalerei der zweiten italienischen Barockperiode nach Spanien, durch Luca Giordano, der in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts dorthin kam, bedeutet mindestens den Untergang der einheimischen Malerei.

Uebrigens gab ein politisches Ereigniss den näheren Anstoss zum Verdrängen der nationalen spanischen Kunstart durch die französische Klassik. König Karl II. starb im Jahre 1700 kinderlos; und durch die Ueberlegenheit der französischen Politik wurde Philipp von Anjou, der zweite Enkel Ludwig XIV., sein Nachfolger, allerdings nicht ohne einen, in halb Europa deshalb geführten Krieg, nach dessen Beendigung (1714) Philipp erst allgemein anerkannt wurde. Mit den Bourbonen zog auch die Nachahmung der französischen Klassik in Spanien ein und vernichtete zuerst die spanisch-nationale Litteratur, obgleich einzelne Dichter, wie José Cañizares und Antonio de Zamora, gegen das Eindringen des fremden Geschmacks opponirten. Bald darauf gelangte auch in der bildenden Kunst das Französische zur vollen Herrschaft.

Der Einfluss Frankreichs wird am Ende des 17. Jahrhunderts ganz allgemein und unabwendbar in Europa, und muss deshalb als wahre Signatur der Zeit gelten. Selbst im fernen Norden, in den skandinavischen Ländern, sind es französische Architekten, Maler und Bildhauer, denen die Hauptarbeiten zufallen. Der Gallicismus dauerte hier, besonders in Schweden, noch lange fort, nachdem derselbe in den übrigen Ländern bereits durch nationale Regungen wieder siegreich bekämpft worden war. — Auch Russland, dieses eigentlich jetzt zum ersten Male in den Kreis europäischer Kunstentwickelung eintretende Land, musste sofort den fremden Götzen opfern. Die Gründung von St. Petersburg, durch Peter den Grossen, am Anfange des 18. Jahrhunderts, gab Gelegenheit zu bedeutenden Bauten, die zwar meist von Italienern ausgeführt wurden, aber doch unter dem merkbaren Einflusse der französischen Klassik standen.

1. Der klassische Barockstil in Deutschland.

Bereits um die zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts wird der in Deutschland herrschende, nordische Barockstil durch die mehr klassischen Formen des späten italienischen Barockstils verschiedentlich beeinflusst, oder ganz verdrängt; aber erst nach dem Abschlusse des westfälischen Friedens, nach der Mitte des 17. Jahrhunderts, kommt in der Kunst der entschiedene Gegensatz zur mittelalterlichen Ueberlieferung, das klassizirende Barock, zur allgemeinen Geltung. Noch in der Blüthezeit der speziell sogenannten Deutschrenaissance, um 1554, fand Herrmann Crombach in Köln für seinen Vorschlag, den Weiterbau des Kölner Domes nach den alten Rissen zu unternehmen, Zustimmung und günstige Aufnahme; und wenn es nicht zur Ausführung des gebilligten Plans kam, so lag dies nur an äusseren Umständen, an den schlimmen Zeitläuften, am Ausbruch eines alle friedliche Thätigkeit hemmenden Krieges. In der Epoche des klassischen Barockstils wäre die Weiterführung eines gothischen Werks aus inneren Gründen unmöglich gewesen; denn man hatte sich unterdess auch in Deutschland das verachtende Urtheil der Italiener über den mittelalterlichen Kunststil angeeignet und war nun gewöhnt, «Gothisch» und «Barbarisch» für gleichbedeutend anzusehen. Als die Deutschen nach dem Ungewitter des dreissigjährigen Krieges wieder zum Genuss eines ruhigen Daseins gelangten, schien es, als ob sie aus dem Lethe getrunken hätten: sie hatten die eigenen grossen Traditionen auf allen Gebieten geistigen Lebens ganz vergessen; und bemühten sich ernstlich, eine neue Kultur vom Auslande heran zu holen, selbstverständlich in erster Linie von den vielbewunderten französischen Nachbarn. In Frankreich herrschte damals die Nachahmung der römischen Antike, die neue Klassik, und selbstverständlich musste dieselbe Richtung nach Deutschland übertragen werden. Dass sich trotz dieser Abhängigkeit dennoch eine eigenthümliche deutsche Kunstrichtung, mindestens in der Architektur, bilden konnte, ist das Verdienst einiger grosser künstlerischer Individualitäten, der Schlüter, Pöppelmann und Fischer von Erlach. Diese Meister fanden, bei Beginn ihres Wirkens, den französischen Einfluss bereits in voller Blüthe, und konnten es nur durch grosse künstlerische Kraft und originelle Begabung dahin bringen, etwas verhältnissmässig selbstständiges zu schaffen. Aber, wie dieser momentane Aufschwung in der deutschen Baukunst nur aus dem persönlichen Talent einzelner grosser Meister entsprang, so endete derselbe wieder ebenso schnell mit dem Ableben derselben. Keiner der vorgenannten grossen Architekten machte Schule; ihre Nachfolger hatten nicht die Kraft, dem unter-



dess in Frankreich ausgebildeten, von dort als Modestil eindringenden Roccoco Widerstand zu leisten, welches bald genug jeder selbstständigen deutschen Kunstentwickelung den Weg abschneiden sollte.

a) Architektur.

Wie schon oben bemerkt worden, ist es vorzugsweise die Architektur, in welcher der Gegensatz der neuen klassischen Richtung zum früheren gothisirenden Barockstil, zum Ausdruck kommt. War man früher in Deutschland, in den Hauptdispositionen der Bauten, noch immer den Prinzipien des Mittelalters gefolgt und hatte damit nur das antike Detail in einigermassen spielender und phantastischer Weise verbunden, so wird das nun mit einem Male anders; die antike Richtung herrscht jetzt, nach dem Vorbilde Frankreichs und Italiens, durchweg. Ein mächtiges Hauptgesims mit Balustrade schliesst die meist mit flachen Dächern versehenen Gebäude ab, und macht die Anwendung der früher beliebten Ziergiebel und anderer Dachaufbauten unmöglich. Der Gesammteindruck der Bauten wird hiermit ein wesentlich anderer, denn die frühere malerische Silhouette verschwindet zu Gunsten einer akademisch regelmässigen graden Abschlusslinie. Zugleich wird auch das Detail besser nach den antiken Mustern studirt; aber ähnlich wie in Frankreich erstreckt sich der klassische Purismus nur auf das Aeussere, während im Innern das alte Barock in Uebung bleibt, und zwar in nicht zu verkennender französischer Fassung, beeinflusst durch die Werke der fruchtbaren Ornamentmeister Lepautre, Berain und Daniel Marot.

Von den deutschen Einzelstaaten hatte sich Preussen unter der kraftvollen Regierung des grossen Kurfürsten Friedrich Wilhelm (1640—1688) zuerst wieder erholt. Auswärtige Baumeister, Bildhauer, Maler und Kupferstecher, meist Holländer, wurden nach Berlin berufen und brachten den französischen Geschmack mit. Besonders stark wurde der Kunstbetrieb seit dem Frieden von St. Germain (1679). — Johann Gregor Meinhard aus Holland († 1678), 1650 als Ingenieur und Baumeister berufen, war damals der einzige Architekt von Bedeutung in Berlin. Sein erster Bau, um 1650, war das Lusthaus im alten Lustgarten, zweigeschossig mit Eckthürmen und Gallerien, im unteren Geschoss mit Muschelgrotte und Vexirwassern. Der obere Saal wurde später zur Kaufmannsbörse eingerichtet. Am kurfürstlichen Schlosse in Berlin wurde bis 1653 viel verändert, Einrichtungen von Zimmern und dergleichen; aber erst 1656, nach Beendigung des schwedischen Krieges, erhöhte Meinhard das Haus der Herzogin an der Spreeseite und baute noch ein Gemach über dem

grünen Hut. Das Schloss in Oranienburg wurde 1665 durch Meinhard erweitert; die Haupttreppe daselbst mit den zwei Porphyrsäulen ist noch aus dieser Zeit erhalten. Joachim Ernst Blesendorf aus Zielenzig (1640—1677), ein Schüler Meinhard's, wurde zum Studium nach Italien geschickt und nach seiner Zurückkunft zum Oberbaudirektor ernannt. Ein anderer Holländer, Michael Matthias Smids aus Rotterdam (1626—1692), wurde 1653 berufen und baute in Berlin, 1663—1669, den Thurm der Marienkirche, 1665—1670 den Marstall in der Breitenstrasse, durch das von Ribbeck'sche Haus vergrössert, und im kurfürstlichen Schlosse den Alabastersaal im Querhause. Philipp von Chieze aus Piemont († 1673), kam 1661 aus schwedischen Diensten. Sein Hauptwerk ist das nachmals umgebaute Stadtschloss in Potsdam, seit 1660 und 1673 durch Meinhard fortgesetzt. Es entstand die Hauptseite mit der grünen Treppe, einem Thurm auf der Mitte und Thürmchen auf den Eckrisaliten, dann zwei Flügel und ein Quergebäude. Der Hauptbau war zweigeschossig, das Mittelrisalit hatte einen Giebel; die Flügel erhielten nur ein Stock, aber wieder zweistöckige Pavillons, am Zusammenstoss mit dem Quergebäude. Das Ganze war mit einem Wassergraben umzogen. Ebenfalls von Chieze, das Schloss zu Kaput bei Potsdam, für den grossen Kurfürsten erbaut. Cornelius Ryquart, vermuthlich Holländer, kurfürstlicher Baumeister zu Küstrin, errichtete das Schloss zu Sonnenburg, für den Johannitermeister Fürst Johann Moritz von Nassau, und 1670 das Hauptgebäude des Schlosses zu Schwedt. Rütger van Langerveld, zu Nymwegen geboren (1635—1695), kam als Baumeister und Hofmaler nach Berlin, baute 1681 das Schloss in Köpenick für den Kurprinzen, und vermuthlich 1678—1687 die Dorotheenstädtische Kirche in der Mittelstrasse. Künstlerisch bedeutender als die Vorigen ist Johann Arnold Nering († 1695), vermuthlich ebenfalls Holländer und Schüler des Smids. Nering hat zuerst das klassische Barock der Franzosen, den echten Stil Louis XIV., nach Berlin gebracht, wenn man annehmen darf, dass das Zeughaus in Berlin von ihm herrührt. Allerdings giebt es zwei Entwürfe, betitelt: Façade de l'Arsenal Royal de Berlin du Dessein de Mr. Blondel conduit par Nerin, Archt.; wonach die Erfindung vom Pariser Architekten Blondel herrühren würde und Nering nur die Ausführung gehabt hätte. Innere und äussere Gründe machen diese Vermuthung wahrscheinlich, einmal wegen der Uebereinstimmung des Stils, und dann weil François Blondel, als Maréchal de Camp und Baumeister der bekannten Pariser Triumphthore, wohl Ruf genug haben konnte, um zum Entwurfe eines militärischen Gebäudes für Berlin aufgefordert zu werden. Auch in der Zeitbestimmung liegt kein Hinderniss zu dieser Annahme, denn Blondel starb 1686, und der Plan Nering's von 1685 könnte eine Ueberarbeitung des Blondel'schen Entwurfs darstellen. Uebrigens

ist die Frage nach dem Ursprunge des ersten Zeughausentwurfs deshalb von geringerer Bedeutung, weil das Hauptcharakteristikum des Baues, der mächtige Trophäenkranz über dem Hauptgesimse, in der ersten Idee dem Architekten de Bodt, und in der Ausführung, mindestens in den Haupttheilen, dem deutschen Meister Andreas Schlüter angehört. — Zunächst baute Nering, nach dem Tode Meinhard's, von 1678—1690 das Schloss Oranienburg fertig, besonders die Seite nach der Havel mit den offenen Arkaden, dann in Berlin 1679—1681 die Kaufläden vor der alten Stechbahn, mit einer dorischen Bogenlaube; ausserdem hatte er unter Smid's bis 1692 vielen Antheil an dem angefangenen Schlossbau daselbst an der Spreeseite. Seit 1683 leitete er, ebenfalls als Nachfolger Meinhard's, die Erweiterung des Stadtschlosses zu Potsdam, an dem die Seitenflügel nach der Stadt hin verlängert und um ein Geschoss erhöht, der umgebende Wassergraben aber zugeworfen wurde. Es soll bereits Nering's Plan gewesen sein, das Schloss nach der Stadtseite im Halbzirkel abzuschliessen, doch wurde dieser Gedanke erst nach seinem Tode durch de Bodt ausgeführt. Die Kapelle am Köpenicker Schlosse wurde 1684 von Nering hinzugefügt; aber eine seiner Hauptarbeiten als kurfürstlicher Oberingenieur war die Anlage der Friedrichstadt in Berlin seit 1688, in welcher alle Gebäude nach seinen Rissen gebaut werden mussten. Das Palais für den Feldmarschall von Schomberg, jetzt zum kronprinzlichen Palais umgebaut, das Fürstenhaus auf dem Werder für den Oberpräsidenten von Dankelmann, und das Haus des Feldmarschalls von Derfflinger am kölnischen Markt rühren von ihm her. Gemeinschaftlich mit Cayart erbaute Nering 1692—1695 die lange Brücke; und hinterliess bei seinem Tode zwei angefangene Bauten, die Parochialkirche 1685 begonnen und das Zeughaus. Zu diesem letzteren Hauptbau machte Nering 1685 eine Zeichnung (Blatt No. 6 in Bröbes Prospekten), wonach der Bau zwei Geschosse haben sollte und darüber eine Attika, mit der plastischen Darstellung der Thaten des grossen Kurfürsten; die hintere Seite sollte halbrund abschliessen. In demselben Jahre wurde noch der Grundstein gelegt, aber ein Theil der Gewölbe stürzte ein und der Plan wurde durch Nering's Nachfolger bedeutend verändert. — Der Ingenieur Heinrich Behr (1647—1691) war Nering beim Anbau der Friedrichstadt beigegeben und behielt später unter Grünberg allein die Leitung; die Behrenstrasse hat von ihm den Namen. Leonhard Braun, der Vater, der spätere eingebildete und eigenwillige Widersacher Schlüter's, der viel zum Sturze desselben beigetragen hat, baute nach Nering's Tode die Parochialkirche weiter; aber auch hier stürzte ihm das Gewölbe ein, wie noch später der vielberufene Münzthurm.

Kurfürst Friedrich III. (1688—1713), der spätere König Friedrich I., in dessen Regierungszeit bereits ein Theil der oben erwähnten Bauausführungen



fällt, setzte die auf Hebung der Künste gerichteten Bestrebungen seines Vaters in noch höherem Grade fort; um so nachhaltiger als Berlin durch ihn eine Königsresidenz zu werden bestimmt war. Die Berufung auswärtiger Künstler fand immer noch statt, nur dass jetzt die Franzosen vor den Holländern den Vorzug erhielten. Ludwig Cayart hatte als Ingenieur unter Vauban gearbeitet, kam 1692 nach Berlin, baute mit Nering die lange Brücke und 1701 bis 1705 die französische Kirche auf dem Gensdarmenmarkt, letztere nach dem Muster der ehemaligen, 1624 von de Brosse erbauten Kirche der Reformirten zu Charenton, welche 1685 nach dem Widerruf des Edikts von Nantes wieder abgebrochen wurde. Christian Eltester aus Potsdam (1672—1700), Schüler Rütgers van Langerveld, hat das Schloss Grünhof in Preussen und das ehemalige Lustschloss Friedrichsthal bei Oranienburg gebaut. Martin Grünberg, aus Litthauen (1655—1707), ging auf Kosten des Kurfürsten nach Italien und Frankreich, wurde als Baudirektor der Nachfolger Nering's, vollendete nach 1698 die Parochialkirche der Reformirten in der Klosterstrasse, erbaute 1699 die Werdersche Kirche, um 1701 die neue Kirche auf dem Gensdarmenmarkt in Gemeinschaft mit Simonetti, und in den Jahren 1701—1703 die ehemalige Garnisonkirche in der neuen Friedrichstrasse. Diese bildet ein längliches Viereck durch Pfeiler getheilt, ohne Thurm. Grünberg errichtete noch die Sternwarte, und fing 1702 das Friedrichshospital an, welches durch Gerlach fortgesetzt wurde. Johann Simonetti, aus Roveredo in Graubündten (1652—1716), studirte in Italien Architektur und Bildhauerei und wurde 1683 in Berlin als Hofstuckator und Hofmaurermeister angestellt. Ausser den schon erwähnten Bauten mit Grünberg, führte er in Berlin eine Erweiterung der Jerusalemerkirche aus, und baute später als fürstlich Zerbstischer und herzoglich Barbyscher Baumeister, nach 1706, das Schloss in Zerbst, die Dreifaltigkeitskirche daselbst, das Schloss zu Koswig, fing dann in Barby das Schloss an, und baute endlich die Domprobstei in Magdeburg. — Der Rathhausbau daselbst, 1691—1698 ausgeführt, mit Arkaden im Erdgeschoss, grossem Mittelrisalit und Dachreiter, in der Grundrissbildung an das Amsterdamer Rathhaus von Campen's erinnernd, bietet ein weiteres Beispiel dieser frühen durch Holländer herübergebrachten französischen Klassik.

In die oben geschilderte, immerhin an Architekturwerken reiche, durch eine Anzahl Maler und Bildhauer noch mehr belebte Berliner Kunstatmosphäre, trat Schlüter 1692 oder 1694 etwa als dreissigjähriger Mann ein, vielleicht noch auf Veranlassung Nering's berufen; und erhob sich durch sein geniales Schaffen als Architekt und Bildhauer zu einem Hauptmeister dieser Epoche. Die Kunstrichtung, welche Schlüter in Berlin vorfand, war die französische eines klassizirenden Barockstils, in ziemlich nüchterner holländischer

Fassung; dass nun Schlüter es vermochte etwas Eigenes an die Stelle der bisherigen schülerhaften Nachahmung zu setzen; dass ihm gelang der Klassik, im Zurückgehen auf die grossen italienischen Muster, gewissermassen ein neues Gepräge zu geben, bleibt sein unbestreitbares künstlerisches Verdienst. Die Schlüter'sche Renaissance darf deshalb den Rang einer deutschnationalen Richtung beanspruchen, wenn sie auch eine abgeleitete ist. — Schliesslich sind doch alle Kultur- und Kunstfortschritte von irgendwelchen fremdher überkommenen Traditionen abhängig; und man kann deshalb den ebenso unbegründeten Anspruch auf Urgermanenthum getrost gewissen Neugothikern überlassen. — Giebt es eine Umbildung der Antike, welche auch der nordischen Phantasie gemäss ist; so entspricht derselben vielleicht mehr das klassische Barock Schlüter's, als die spätere hellenistische Renaissance, welche ihr Hauptversprechen, den Zwiespalt zwischen Konstruktion und Kunstform rein aufzulösen, ebenso wenig halten konnte, als alle früheren Wiederholungen der Antike.

Andreas Schlüter, 1664 zu Hamburg als Sohn eines Bildhauers geboren, kam mit seinem Vater nach Danzig, und trat nach dessen Tode zum Bildhauer David Sapovius daselbst in die Lehre. Sein weiterer Bildungsgang ist unbekannt. Vermuthlich war Schlüter in Italien, speziell in Norditalien, denn seine Architektur nähert sich am Meisten der wieder zur klassischen Einfachheit zurückkehrenden Stilfassung Ivara's in Turin; aber unzweifelhaft hat er auch die französische Klassik Louis XIV. gekannt und studirt, besonders das spätere Ornamentgenre Berain's und Marot's, denn seine Innendekorationen zeigen im Detail, in der Verbindung von Rahmtheilen mit einem sehr lockeren tiefgerissenen und spitzen Akanthus, ähnliche Formen. Indess könnte er ebenso gut seine Anregungen allein aus der zeitgenössischen Kunstlitteratur geschöpft haben. — Schlüter kam 1691 nach Warschau, und trat als Baumeister in die Dienste des Königs von Polen, aber man weiss nichts Sicheres von Gebäuden, die er dort ausgeführt haben könnte. Nach Gurlitt soll wenigstens die bildnerische Ausschmückung des Schlosses Willanow in Warschau 1691—1694, für Johann Sobiesky erbaut und Palais Kracyński daselbst von ihm herrühren. Jedenfalls dürfte das, was Schlüter in Warschau ausgeführt haben könnte, nur wenig sein, denn schon ein oder einige Jahr später, 1692 oder 1694, wurde er nach Berlin berufen und zwar als Hofbildhauer. Im Jahre 1694 wurde in Berlin die Akademie der Künste gegründet, nach dem Muster der Pariser, und Schlüter erhielt eine der Direktoren- und Lehrerstellen an derselben. Sein erster Bau war das Schloss in Lietzow, begonnen 1695 für die Kurfürstin Sophie Charlotte, deshalb später Charlottenburg genannt. Schlüter erhielt den ausdrücklichen Auftrag, das Schloss im italienischen Geschmacke zu errichten. Von ihm ist der mittlere Theil des jetzigen Baues,

ohne die Kuppel und die Seitenflügel. Besonders im Innern, in den Dekorationen der sogenannten Kurfürstenzimmer, entfaltet er bereits eine hohe Künstlerschaft (Qu. Bröbes-Prospekte, Bl. 20 u. 21). Im Jahre 1698 wurde ihm der Weiterbau des Zeughauses, eines Werks, das er durch seine bildhauerischen Arbeiten gewissermassen schon zu seinem geistigen Eigenthum gemacht hatte, übertragen; aber bereits 1699 musste er den Bau wegen seiner Ueberhäufung mit anderen Geschäften wieder aufgeben.

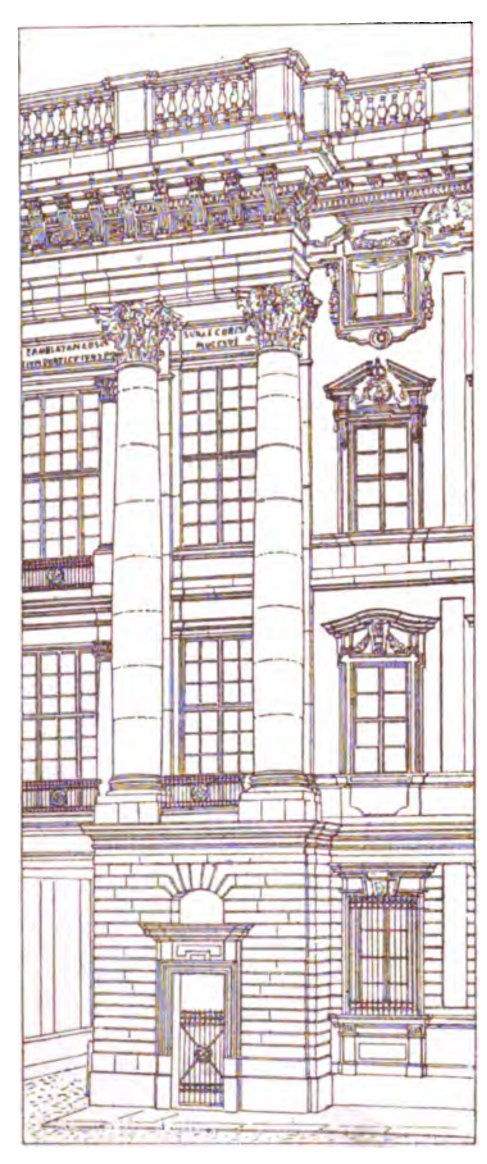


Fig. 217. Ansicht des Portals No. 2 am Schlossplatz, vom Schlosse in Berlin (n. Dohme).

Es war der Schlossbau in Berlin, der von jetzt ab Schlüters Kraft vorzugsweise in Anspruch nahm. Kurfürst Friedrich III. wollte, in Fortsetzung der unter seinem Vater begonnenen Arbeiten, den inneren Hof umbilden; und hierzu machte Schlüter seinen ersten Entwurf (derselbe ist von C. F. Blesendorf gezeichnet, von Kraus gestochen). Von der alten unregelmässigen Masse des kurfürstlichen Schlosses blieben die Gebäudetheile an der Spree; vom Flügel des Kaspar Theiss am Schlossplatz wurde der Erker an der langen Brücke mit eingebaut, die Mitte des Flügels erhielt ein Säulenportal; das Ganze sollte mit einem flachen Dache abschliessen (Fig. 212). Im Jahre 1699 hatte der Schlossbau mit dem Flügel am Lustgarten begonnen und Schlüter wurde zum Schlossbaudirektor ernannt. Ein Jahr später waren die neuen Räume, die Paradekammern und der Rittersaal, bereits soweit, dass mit der Deckenmalerei begonnen werden konnte. Als jedoch Friedrich I. 1701 nach der Königs-

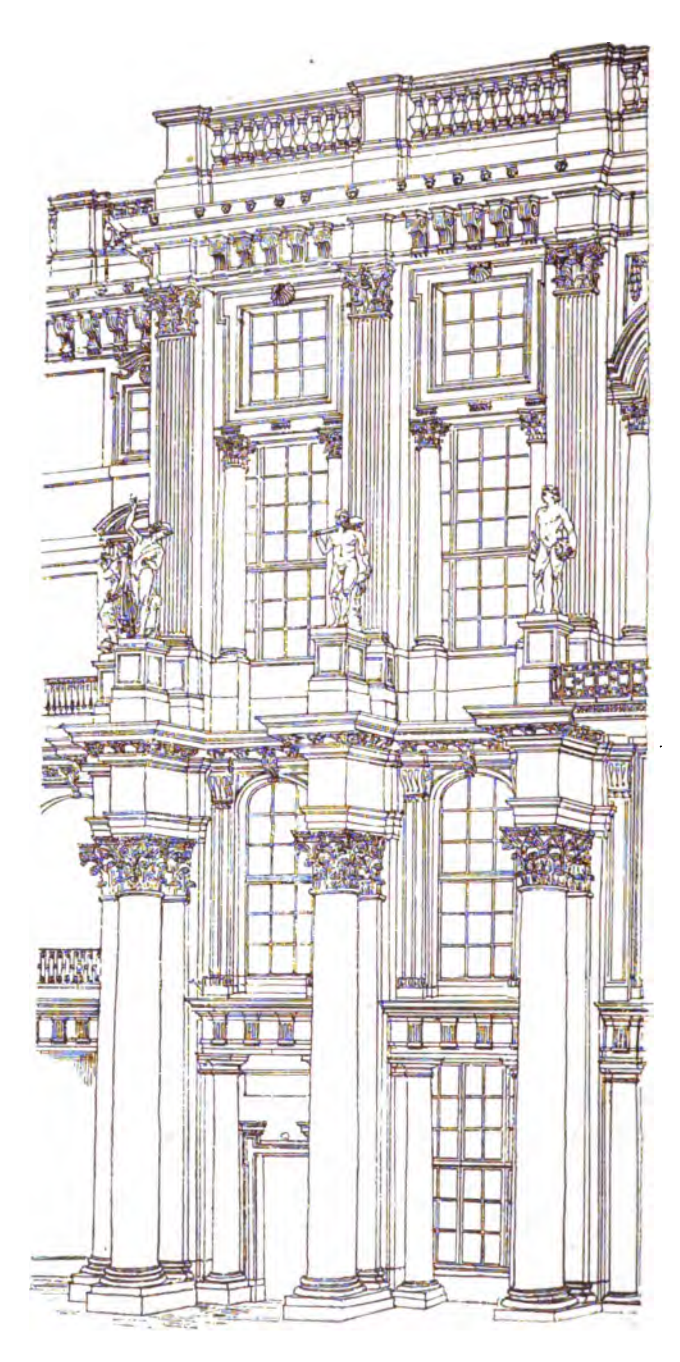


Fig. 213. Ansicht der Hoffront am grossen Treppenhause des berliner Schlosses (n. Dohme).

krönung von Königsberg zurück kam, musste Schlüter ein neues Projekt machen; und, um mehr Zimmer in einer Flucht zu haben, den Flügel am Lustgarten verlängern. Als ein Meisterstück Schlüter's kann der 1700 begonnene Querflügel im Hof, nach der Spreeseite, gelten (Fig. 213). Der grosse Wendelstein und ein anderer alter Thurm am Hause der Herzogin wurden in diesem Bau mit hineingezogen. Das neue Portal dieses Flügels mit dem dahinter liegenden Treppenhause, sowie die Seitenportale des Hofes, durch Arkaden mit einander verbunden, sind Muster von Pracht und malerisch freier Behandlung (Qu. Dohme, königliches Schloss in Berlin). Bis hierher war alles vortrefflich gelungen; die grosse Aufgabe hatte noch Schlüters Genie gesteigert; die Aussenarchitektur des Schlosses zeigte eine edle Monumentalität der Linien und ein vortrefflich nach der Antike studirtes Detail, wenn auch die sparsamen Geldmittel nur die Ausführung der Gliederungen in Haustein gestattet, und der Bildhauer mitunter über den Architekten den Sieg davon getragen hatte. Das Innere des Baues war mit glänzender Phantasie durchgeführt, besonders in den von Schlüter selbst ausgeführten Stuckaturen; aber nur allzubald nahte die Katastrophe, welche Schlüter's wohlerworbenen Ruhm als Baumeister mit einem Schlage und auf lange Zeit vernichten sollte. Der, in der Verlängerung des Flügels am Lustgarten an der Hundebrücke belegene, Münzthurm sollte auf 300 Fuss erhöht werden, um im oberen Geschosse ein Glockenspiel aufzunehmen. Der Bau war schon auf 240 Fuss emporgeführt, als derselbe Risse bekam und 1705 mit grossen Gefahren und Kosten abgebrochen werden musste (Qu. Berckenmeyer, Antiquarius etc. Hamburg 1720). Schlüter verlor nun die Leitung des Schlossbaues, blieb aber Hofbildhauer. Schon 1704 hatte Schlüter, mit einem in Freienwalde für den König errichteten Sommerhause Unglück. Ein Gewitter beschädigte sofort nach der Vollendung das aus Holz und Stuck errichtete Gebäude und dasselbe wurde dann dem Verfall überlassen (Abbildung bei Beckmann, Beschreibung der Mark Theil I, Seite 595). Schlüter's künstlerische Kraft, hauptsächlich die Energie, welche ihn zum Verfolgen einer eigenen Richtung befähigte, war nun gebrochen; er stemmte sich der Uerfluthung mit französischen Ideen nicht mehr wie früher entgegen. Dies Nachgeben ist besonders an der Strassenfront des von Kameke'schen Gartenhauses, jetzt zur Loge «Royal York» in der Dorotheenstrasse gehörend, mit ihrem Uebergange zum französischen Roccoco, zu bemerken. Die Innendekoration des durch beide Geschosse gehenden Mittelsalons ist aber wieder in alter Vortrefflichkeit gearbeitet. — Aus Schlüter's bester Zeit stammt der Bau des Giesshauses, hinter dem Zeughause, mit einer absichtlich schwer und massig gestimmten Façade (Qu. Wiebeking, bürgerliche Baukunde II. p. 148); dann das Wohnhaus für den Grafen Wartenberg an der langen

Brücke, um 1701 begonnen. Die beiden oberen Geschosse desselben mit durchgehenden jonischen Pilastern und mit Reliefs verziert. Vom Innern sind noch einige schöne Decken erhalten. Im Jahre 1705 erbaute Schlüter das Haus für den Geheimrath von Krosigk, in der Wallstrasse, mit zwei Sternwarten; jedes Geschoss mit einer Pilasterordnung, das Ganze mit flachem Dach und Balustrade abgeschlossen. Das Haus ist später ganz verändert.

Den grössten Vortheil vom Sturze Schlüter's hatte Eosander von Goethe, der auch 1709 als Schlossbaudirektor dessen Nachfolger wurde. Unzweifelhaft war er Schlüter's Feind und Neider, wie sein Benehmen in der über den Einsturz des Münzthurms geführten Untersuchung erkennen lässt; aber unbegabt war Goethe nicht, wie man öfter zu beweisen versucht hat. Seine früheren Bauten, besonders die Schlosskapelle in Charlottenburg, sind keine Nachahmungen Schlüter's, sondern gehen in eigner Weise mehr nach der borrominesken Seite des italienischen Barocks. Johann Friedrich Eosander, Freiherr von Goethe, 1760 in Riga geboren, später in Schweden ansässig, kam 1692 nach Berlin, wurde vom Kurfürsten zu künstlerischen Studien nach Italien und Frankreich geschickt und nach seiner Zurückkunft 1699 zum Hofarchitekten ernannt. Er hatte in Oranienburg einen Sommersaal von Laub- und Blumenwerk erbaut; und dies, sowie andere gelungene Arrangements zu Festlichkeiten, gewannen ihm rasch die Gunst des Hofes, besonders der Kurfürstin Sophie Charlotte. Er wurde in nächster Folge zum Direktor der Operndekorationen ernannt. Bei den Festbauten zur Königskrönung in Königsberg und bei den für den Empfang des Königs in Berlin errichteten Triumphbogen zeichnet sich Goethe wieder aus und wird 1702 zum ersten Baudirektor ernannt. Sein erster Bau, das 1704 begonnene Schloss Schönhausen bei Berlin, war nur der Umbau eines alten früher von Grumbkow'schen Hauses und auch sonst ohne Bedeutung; dagegen bot ihm der Auftrag der Königin 1705 ertheilt, das Schloss Charlottenburg zu vergrössern, eine günstige Gelegenheit sein architektonisches Talent zu zeigen. Der Schlüter'sche Bau gewann entschieden durch die dem Mittelbau aufgesetzte Kuppel und die hinzugefügten Flügelbauten. Die Dekoration der Kapelle zeigt ein italienisches Spätbarock, von entschiedenerem Gepräge, als sonst in Berlin zu finden, und ist deshalb bemerkenswerth. Im Jahre 1705 starb die Königin Sophie Charlotte und Goethe errichtete den Katafalk. In dasselbe Jahr fällt der Einsturz des Münzthurms; und Goethe, der mit Schlüter, Grünberg und Sturm aus Frankfurt a. d. Oder in eine Kommission berufen war, um Vorschläge zur Erhaltung des Thurms zu machen, falls dieselbe noch möglich wäre, oder sonst ein neu vorzulegendes Projekt Schlüter's zu begutachten, wusste das beabsichtigte kollegialische Verfahren in eine hochnothpeinliche Untersuchung

gegen Schlüter zu verwandeln, vermuthlich nicht ohne Einverständniss mit dem Grafen Wartenberg, dem Schlüter unbequem sein musste. Das Resultat dieser Intriguen war die Entlassung Schlüter's als Schlossbaudirektor und sein Ersatz durch Goethe. Im Jahre 1708 übernahm dieser den Schlossbau und machte einen neuen Plan zur Vergrösserung desselben. Die Front am Lustgarten wurde um 7 Fenster verlängert und 5 Fuss vorgerückt. Die Architekturformen blieben in der Hauptsache, die des Schlüterschen Baues, nur die Fenster erhielten eine andere Verdachung. Das wesentlich Neue bildete das grosse Portal, des weiter nach der Schlossfreiheit hinausgerückten Querbaues, nach dem Muster des Triumphbogens des Septimus Severus. Goethe wollte auf dieses Portal, entweder den vom Könige gewünschten Thurm setzen, oder eine Kuppel, aber vorläufig unterblieb beides. In der Ecke am Lustgarten sollte eine Kapelle angelegt werden und hierzu erfolgte 1708 die Grundsteinlegung. Das alte Quergebäude zwischen den beiden Schlosshöfen wollte auch Goethe beseitigen, aber es kam nicht dazu. Die inneren Seiten des äusseren Schlosshofes, die Treppe der Schlosswache, und die beiden schönen, auf Säulen ruhenden Treppen des grossen Portals rühren ebenfalls von ihm her. Im Jahre 1709 wurde Goethe zum Schlossbaudirektor und zum Aufseher des Bauarchivs ernannt; aber der Schlossbau rückte wegen Geldmangel nur langsam vorwärts; noch 1709 war man an den Fundamenten der Front an der Schlossfreiheit beschäftigt. Andere Bauausführungen Goethe's sind: 1706 bis 1709 die Favorite im Schlossgarten zu Oranienburg und das Orangeriehaus daselbst, dann das Lustschloss Monbijou für die Gräfin Wartenberg, das später erweitert wurde. Goethe leitete den Bau des Schlosses zu Alt-Landsberg, für Herrn von Schwerin, welches 1770 abbrannte. Im Jahre 1709 begann derselbe den grossen Orangeriesaal in Charlottenburg, in der Mitte mit einem schönen auf Säulen ruhenden Salon, und in etwas mehr französischer Stilisirung.

Der Tod Königs Friedrich I. (1713) brachte eine jähe Unterbrechung des bisherigen Kunstbetriebes, denn sein Nachfolger der König Friedrich Wilhelm I., führte grosse Ersparnisse ein, die allerdings Noth thaten, und strich vor allen die Gehälter der auswärtigen Künstler. Andreas Schlüter, der noch als Hofbildhauer bisher seine Stelle behalten hatte, ging nach St. Petersburg in die Dienste Peter des Grossen, der ihn möglicherweise bei einem Besuche in Berlin 1712 kennen gelernt hatte; aber er starb schon 1714, nicht ganz 52 Jahre alt in St. Petersburg, bevor er noch etwas Bedeutendes hatte vollbringen können. Sein Rivale Eosander von Goethe, wurde gleichfalls entlassen, trat in schwedische Dienste und wurde 1715 preussischer Kriegsgefangener, ging als solcher freigelassen nach Frankfurt a. M. zu

seinem Schwiegervater Merian; musste sich aber wegen fehlender Risse und Karten, aus dem Berliner Bauarchive stammend, verantworten. Im Jahre 1722 trat Goethe, als Generallieutenant, in die Dienste August's des Starken, erbaute das Schlösschen Uebigau bei Dresden, für den Minister Grafen Flemming, und starb 1729 in Dresden.

Martin Heinrich Böhme, ein Schüler Schlüter's († 1725), war seit 1706 am Schlossbau als Kondukteur angestellt und führte nach dem Abgange des Meisters den Flügel des Schlosses am Dome, vom Portale rechts bis zur Ecke der Schlossfreiheit, nach dessen Zeichnungen weiter. Böhme setzte die Arbeiten auch unter Goethe's Oberleitung und nach dessen Abgange fort; aber er endigte den Schlossbau nur nothdürftig; denn gewisse Theile blieben unvollendet; und nicht einmal die fertigen Schlüter'schen Figuren wurden aufgestellt. — Böhme baute noch 1712, für den Minister von Creutz, das Haus in der Klosterstrasse, an der Ecke der Siebergasse, und leitete den Umbau des Schlosses Friedrichsfelde bei Berlin für Markgraf Albrecht Friedrich. In den Jahren 1721—1723 stellte Böhme das Schloss in Schwedt in seiner jetzigen Form her, als Markgraf Friedrich Wilhelm aus Italien zurückkam. Samuel Nerger aus Danzig, arbeitete unter Schlüter als Kondukteur, und ging 1710 in die Dienste der Stadt Hamburg. Lorenz August von Balk und Philipp Wilhelm Nuglisch arbeiteten unter Goethe, ersterer als Kondukteur beim Schlossbau, letzterer, der 1697 von einer Reise nach Italien und Frankreich zurückkam, selbstständig in Oranienburg und an dem Schlossbau zu Landsberg.

Paul Decker aus Nürnberg, geboren 1677, gestorben 1713 in Bayreuth, der talentvollste Schüler Schlüter's, kam 1699 nach Berlin, wohnte auch in dessen Hause und half ihm bei den Plänen zum Schlossbau. Decker war ein sehr geschickter Zeichner, im echten Renaissancesinne, gleichmässig im Figürlichen,. wie im Architektonischen geübt. Decker hat 1703 das Schloss in Berlin, nach dem Projekte Schlüter's, zusammen mit Heckenauer in Kupfer gestochen. Im Jahre 1706, als Schlüter seine Stellung als Schlossbaudirektor verlor, ging Decker wieder nach Nürnberg zurück und wurde fürstlich pfalzsulzbachscher Architekt, später Hofbaumeister in Bayreuth. Sein Hauptwerk ist die Herausgabe des «Fürstlichen Baumeisters» in zwei Theilen und einem Anhang, Augsburg 1713—1716; dasselbe enthält seine ausgeführten und unausgeführten Entwürfe. Seine freien Erfindungen, hauptsächlich die Pläne zu einer fürstlichen und einer königlichen Residenz, sind von einem überschwänglichen Reichthum. Man spürt wohl den Geist Schlüter's, aber ohne dessen klassischen Adel. Das französische Ornamentgenre Lepautre's und Berain's beeinflusst nur Decker's Detaillirung; dagegen zeigt sich in den vielen Kurvaturen der Hauptanlage, in den zahlreichen Schwebegruppen des Innern.

in den Plafonds mit Untensichten und perspektivisch gemalten Architekturen die Schule Borromini's und Pozzo's (Fig. 214 und 215). Decker's Darstellung bleibt an Geschicklichkeit der Mache nicht hinter den gleichzeitigen Italienern

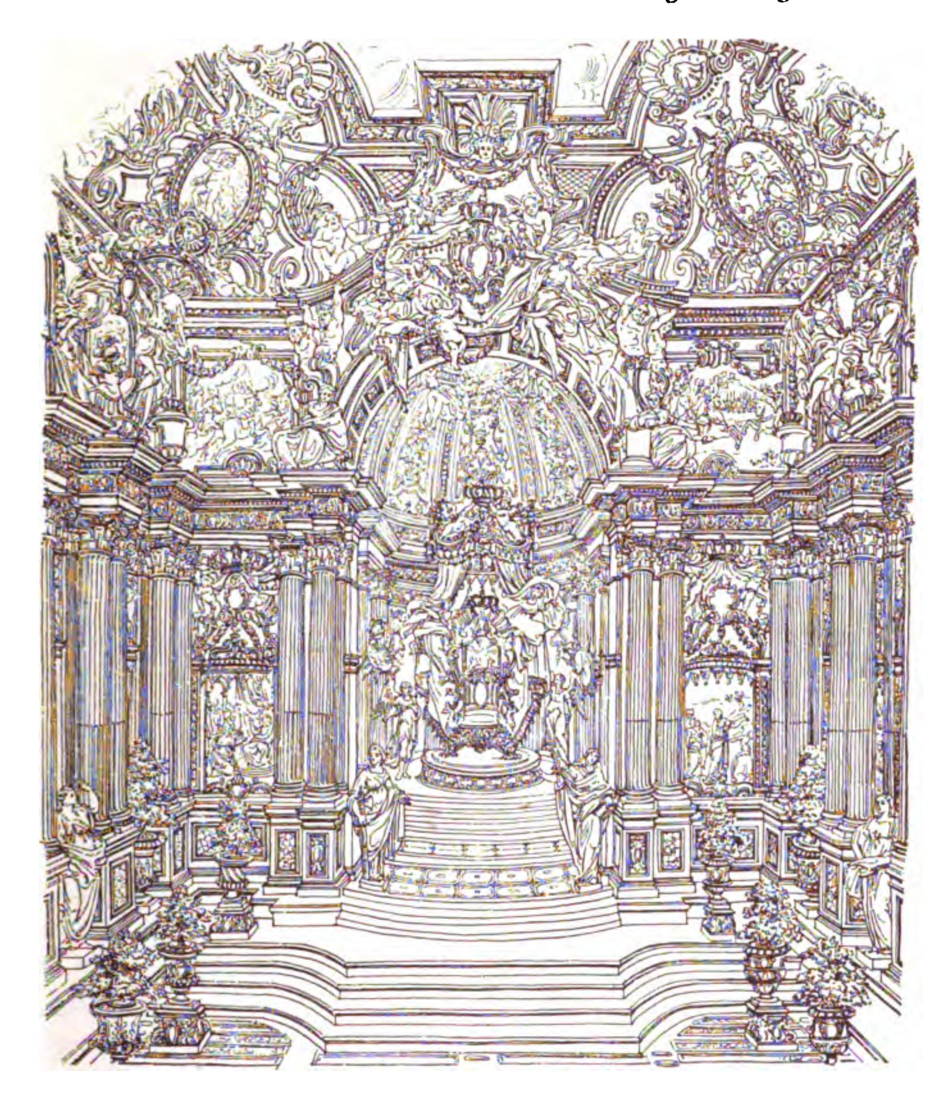


Fig. 214. Audienzsaal aus dem Entwurfe eines Königs-Palastes von Decker.

zurück. Seine künstlerische Absicht ging, wie die aller seiner Zeitgenossen, auf eine Erneuerung der römischen Antike und vom Roccoco zeigt sich bei ihm noch keine Spur. — Der Entwurf des fürstlichen Hauses ist im Grundriss ganz ohne das Raffinement der Franzosen, ohne Degagements und versteckte Treppen, dagegen mit flachen Dächern und mit Pilasterordnungen in den Risali-

ten, welche durch mehrere Geschosse gehen. Die Flächenbehandlung der Façaden, besonders die einfassenden Umrahmungen der Fenstergruppen, erinnern sehr an das Berliner Schloss, ebenso die grossen ungebrochenen Hauptlinien und das Vermeiden der französischen Pavillonbildungen. Gleichfalls fehlt ein Hauptstück der französischen Schlösser dieser Zeit, die Grand' Galerie, aber auch die echte Monumentalität der besseren Italiener. Das Innere der Haupträume zeigt «eine» grosse Ordnung, wie damals üblich, und überreichen Skulpturenschmuck in grossartiger Stilisirung, mit Plafonds in Pozzo's und auch in Marot's Manier. In den Lusthäusern, Orangerien und Grotten, besonders aber in den grossartigen Brunnenentwürfen Decker's, kommt ein ganz phantastisches Barockgefühl zum Ausdruck; alles soll lebendig und

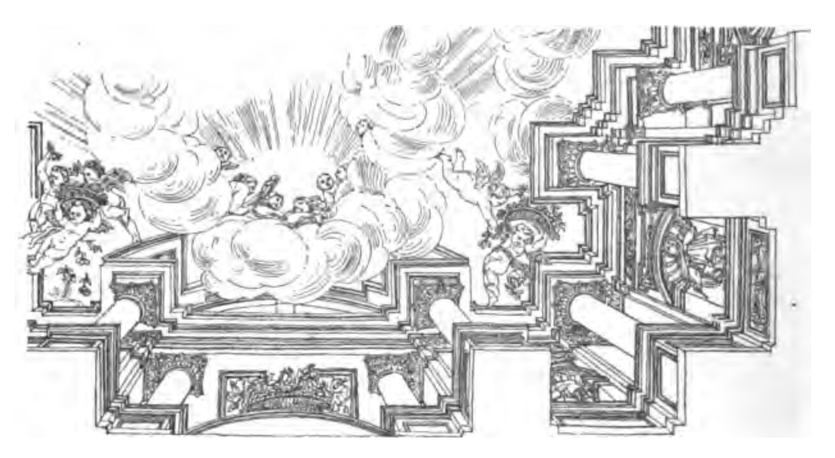


Fig. 215. Decke aus dem Entwurfe des Königs-Palastes von Decker.

dramatisch wirken, selbst die Wasserstrahlen sind als geschleuderte Geschosse mit in die Handlung gezogen (Fig. 216). Der Entwurf zu einem Königspalaste ist womöglich noch theatralisch pomphafter, als das Vorige, und die Gartenanlagen ganz im Stile Lenôtre's. Auch ein Münzthurm mit Glockenspiel, wie der in Berlin beabsichtigte, ist im Entwurfe dargestellt. — Decker's zur Ausführung bestimmte, zum Theil auch wirklich ausgeführte Entwürfe, die Pläne des Schlosses zu Christian Erlang, für den Markgrafen von Bayreuth, dann die Residenz der Markgräfin von Bayreuth zu Christian Erlang, und endlich der Entwurf zum Schloss Monplaisir für die Markgräfin, sind mässiger gehalten, aber immer noch reich genug an Detail.

Ein Zeitgenosse Schlüter's, und mit in die fatale Münzthurmangelegenheit verwickelt, ist Leonhard Christoph Sturm, Architekturprofessor in Frankfurt a. d. O., später fürstlich Mecklenburgischer Baudirektor. In seinem Werke, «Prodomus Architecturae Goldmanniae, Augsburg 1714», beklagt sich

der ehrliche Sturm bitter, dass man ihn nicht zur Baupraxis lassen wolle, weil er die Reise nach Italien nicht gethan; und vermisst sich, seine Dekorationen durch die gemeinsten, elendesten Maler zur höchsten Zufriedenheit ausführen zu lassen, auch die poetische Erfindung selbst zu machen. Indess ist Sturm's künstlerische Ader nur schwach, er vergreift sich stark im Maassstab seiner Dekorationen und seiner Architekturen. Um nicht seinen Widersachern Recht zu geben, die behaupteten, er könne sich nur im Judiziren mausig



Fig. 216. Entwurf eines Lustbrunnens von Decker.

machen, legt er drei eigene Entwürfe zu dem besagten Münzthurme für Berlin bei; aber wie man denken kann und wie er auch selbst vermuthet, ohne praktischen Erfolg. Sein Jagdhaus zu Neustadt an der Elbe, für den Herzog von Mecklenburg, mit Mansarden und durchgehender Rustikabehandlung, ist mehr als zulässig eine Kopie nach Jules Hardouin Mansart.

Johann de Bodt, einer der besten Architekten dieser Zeit, 1670 zu Paris geboren — sein Vater war aber ein Mecklenburger — verliess als Reformirter Frankreich und trat in Holland als Kadet beim Prinzen Wilhelm von Oranien in Dienst. Als dieser König von England wurde, ging de Bodt mit dort hin. Um 1700 kam de Bodt in brandenburgische Dienste, später in sächsische, und

starb 1745 in Dresden. Sein erstes Werk in Berlin ist der Weiterbau des Zeughauses (Fig. 217). Er beseitigt den anfangs beabsichtigten halbrunden Anbau, nach der Giesserei hin; und was noch wichtiger ist, er setzt über dem zweiten Stock, statt der Attika, eine Balustrade mit Trophäen und Statuen auf, welche hauptsächlich dazu beiträgt, das Gebäude, welches im Erdgeschoss Rustika mit Rundbogenfenstern, im oberen Geschoss eine dorische Pilasterordnung hat, zweckvoll zu charakterisiren. Auch ist es diese Anordnung, welche

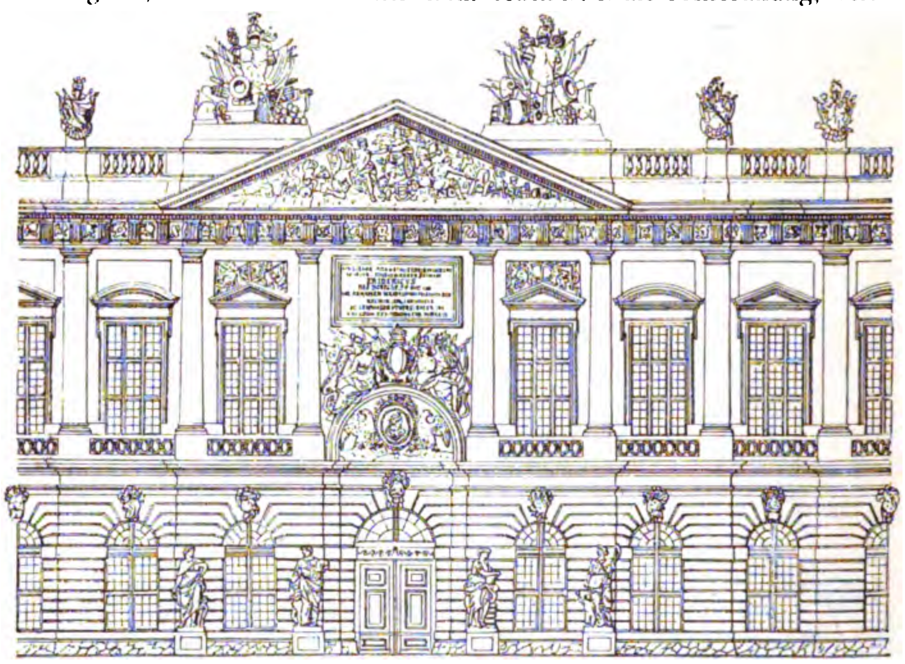


Fig. 217. Mitteltheil der Hauptfront des Zeughauses in Berlin (nach Perdisch und Adler).

Schlüter Gelegenheit gegeben hat, hier sein grosses Bildhauertalent zu beweisen. Am Stadtschlosse in Potsdam baute de Bodt 1701 den halbrunden Abschluss nach der Marktseite, mit dem Portal und der Kuppel darüber, als eine sehr malerische, gut komponirte Erfindung, in Berlin 1702 die Hauptfront der Stechbahn, und das Podewill'sche Haus in der Klosterstrasse, neben der Parochialkirche u. a. Der Tod König Friedrich I. vertrieb auch de Bodt aus Berlin. Er wurde Kommandant von Wesel und baute dort das Berliner Thor. Seine spätere Thätigkeit in Dresden nach 1728 gehört stilistisch in die nächstfolgende Periode. — Ein Freund de Bodt's, Zacharias Longlune aus Paris († 1748), widmete sich anfangs der Malerei, später unter Lepautre der Baukunst. Er leitete unter de Bodt den Bau des Zeughauses, der Stechbahnfront und anderer Gebäude. 1710 ging er auf Kosten des Königs nach Italien und erhielt 1713 seinen Abschied nach Rom geschickt, kam aber doch zurück, wurde

Hofbaumeister in Dresden und gab die Veranlassung, dass de Bodt ebenfalls dort Beschäftigung fand. — Michael Kemmeter, ein geschickter Zimmermeister aus Regensburg, baute 1700 die Synagoge in der Heidereutergasse in Berlin, als einen Centralbau mit Kuppel, in den zeitgemässen Barockformen, ohne besondere Monumentalität, aber bemerkenswerth als Muster anderer Synagogen, zum Beispiel der in Halberstadt.

Das Südportal des Königsthors in Stettin 1718—1728 erbaut, mit je zwei dorischen Pilastern eingefasst, zwischen denen Trophäenfelder befindlich, zeigt ebenfalls den entschiedenen Einfluss der französischen Klassik, speziell in der Fassung Blondel's. Die Attika des Thors ist ebenfalls mit Trophäen geschmückt, und darüber befinden sich noch frei gearbeitete Trophäengruppen.

Vom Ende des 17. Jahrhunderts bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts, unter den Regierungen der Kaiser Leopold I. (1658—1705), Joseph I. (1705 bis 1711) und Karl VI. (1711—1740), hat sich in Wien und Prag die Baukunst fast nur mit Palästen, sehr wenig aber mit dem bürgerlichen Wohnhause befasst und das bis zum Anfange des 19. Jahrhunderts etwa im letzteren Sinne Geleistete, ist in Beziehung auf Baustil und innere Anordnung, für den Architekten nicht sehr merkwürdig. Die Behandlung der kirchlichen Architektur Wiens tritt ebenfalls gegen die schwungvolle Behandlung der Palastarchitektur zurück; allenfalls die St. Peters- und die Karlskirche ausgenommen. Das Zeitalter des Prinzen Eugenius von Savoyen bezeichnet besonders einen Aufschwung der deutschen Schule in Wien, welche hier ebenfalls zu einem klassischen Barockstile, allerdings mehr im italienischen, als im französischen Sinne übergeht. In dieser spätesten Fortsetzung des Baustils der Guarini und Juvara behalten die Deutschen gewissermassen das letzte Wort; indem sie sorgfältig alles das studiren, was in dieser Stilart Italien und Frankreich schon geleistet hatten, und nun auf den Schultern ihrer Vorgänger stehend weiter schaffen. — Die ersten Wiener Architekten dieser Zeit sind: die beiden Fischer von Erlach, Johann Bernhard, der Vater (1650—1723), Joseph Emanuel, der Sohn (1680—1740), Dominik Martinelli (1650—1724) und Lucas Hildebrand († 1755).

Fischer von Erlach der Aeltere studirte schon jung in Rom, und folgte anfangs dem Borromini, später dem Bernini. Nach Wien zurückgekehrt, wurde er Lehrer der Architektur beim Erzherzog Joseph, nachmaligem Kaiser Joseph I. Der Plan zum Lustschloss Schönbrunn bei Wien, welches Kaiser Leopold I. für seinen Sohn bauen liess, war wohl Fischer's erster bedeutender Auftrag. Der ursprüngliche Plan war sehr umfänglich, ausser dem jetzigen Schlosse sollte sich noch ein zweiter Palast auf der Höhe der Gloriette erheben. Der Bau, 1696 begonnen, etwa 1700 vollendet, zeigt eine grosse durchgehende Ordnung für Hauptgeschoss und Mezzanine, über einem Erd-

geschoss als Unterbau. Der Mittelbau mit Säulen-Portikus, darüber eine offene Loggia, in italienischer Manier, sonst flache Dächer hinter einer Balustrade. Das Hauptgebäude, mit Flügelbauten gruppirt, aber durchaus rechteckig im Grundriss, mit einem grossen Vorhof, von terrassirten Nebenbauten umschlossen. Uebrigens ist Fischer hier noch nicht auf der vollen Höhe seines Könnens; der Bau giebt eine etwas schematische Wiederholung der italienischen von Frankreich beeinflussten Klassik (Qu. Fischer von Erlach. Essai d'une archi-

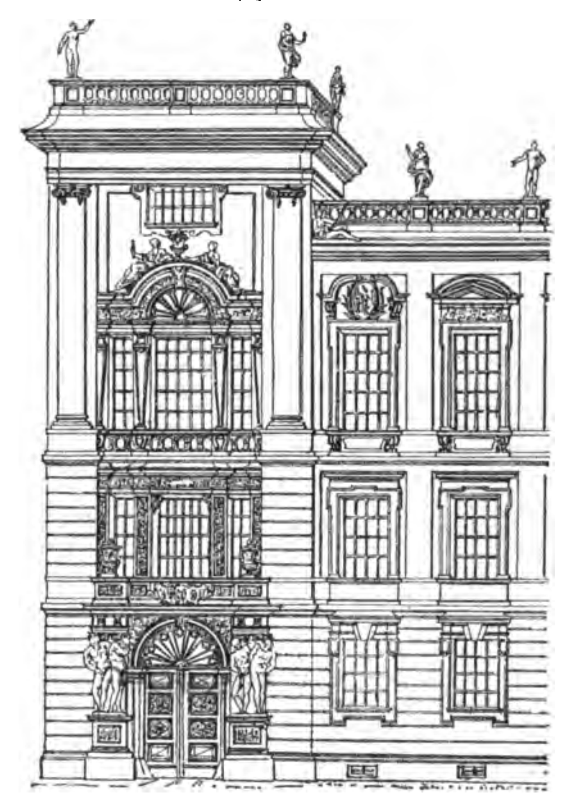


Fig. 218. Vom Palast Clam-Gallas in Prag.

tecture historique. Wien 1720). Die Pfarrkirche zu St. Peter in Wien, unter Kaiser Leopold I. 1702, soll nach Fischer von Erlach's Plänen erbaut sein. Sie bildet einen Centralbau, mit ovalem Grundriss, von einer mächtigen Kuppel überspannt, die von den durch Pfeilervorlagen verstärkten Abschlussmauern getragen wird. Den Abschluss der Kuppel bildet eine Laterne. Der ganze Bau, kühn und imposant durchgeführt, im Innern reich mit Wandsäulen und Fresken geschmückt, letztere grösstentheils von Rothmayer, ist ein Nachklang des borrominesken Kirchenstils. Das Portal, aus grauem Marmor, stammt erst aus dem Jahre 1756. Der Palast für den Fürsten Trautson

in der Vorstadt St. Ulrich zu Wien, jetzt Eigenthum der ungarischen Leibgarde, mit Garten und Orangerie, um 1712 erbaut. Im Erdgeschoss Rustika, darüber Pilaster, durch die Hauptetage und eine Mezzanine reichend. Der Mittelbau mit flachem Giebel, sonst flache Dächer mit Balustrade als Abschluss

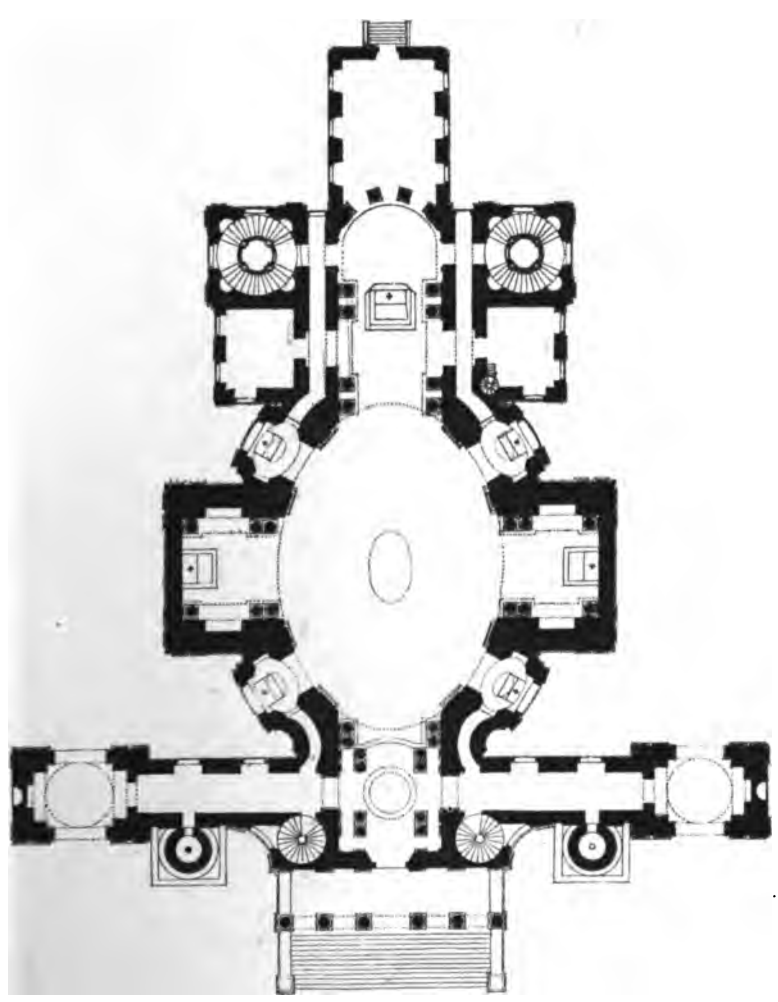


Fig. 219. Grundriss der Karlskirche in Wien.

(Qu. Essai etc.). In demselben Jahre vollendet Fischer den Palast für den Grafen von Gallas, Herzog von Lucera, in der Altstadt zu Prag, sein bei weitem bestes Werk, mindestens was die Façade nebst den Theilen des Vorderhauses anbetrifft, während das Uebrige kalt und flüchtig behandelt ist, wie so oft an den Fischer'schen Bauten. Die dreistöckige Façade ist durch einen Mittelbau mit Giebel und zwei Seitenrisalite gegliedert. In den Eckrisaliten befinden sich die Portale mit Giganten, darüber eine Fensterarchitektur

von grosser Schönheit, malerisch mit Rundbogen und vorliegenden Balustraden verbunden (Fig. 218). Das obere Geschoss des Mittelbaues und der Eckrisalite ist höher geführt und mit jonischen Pilastern versehen, sonst schliesst das

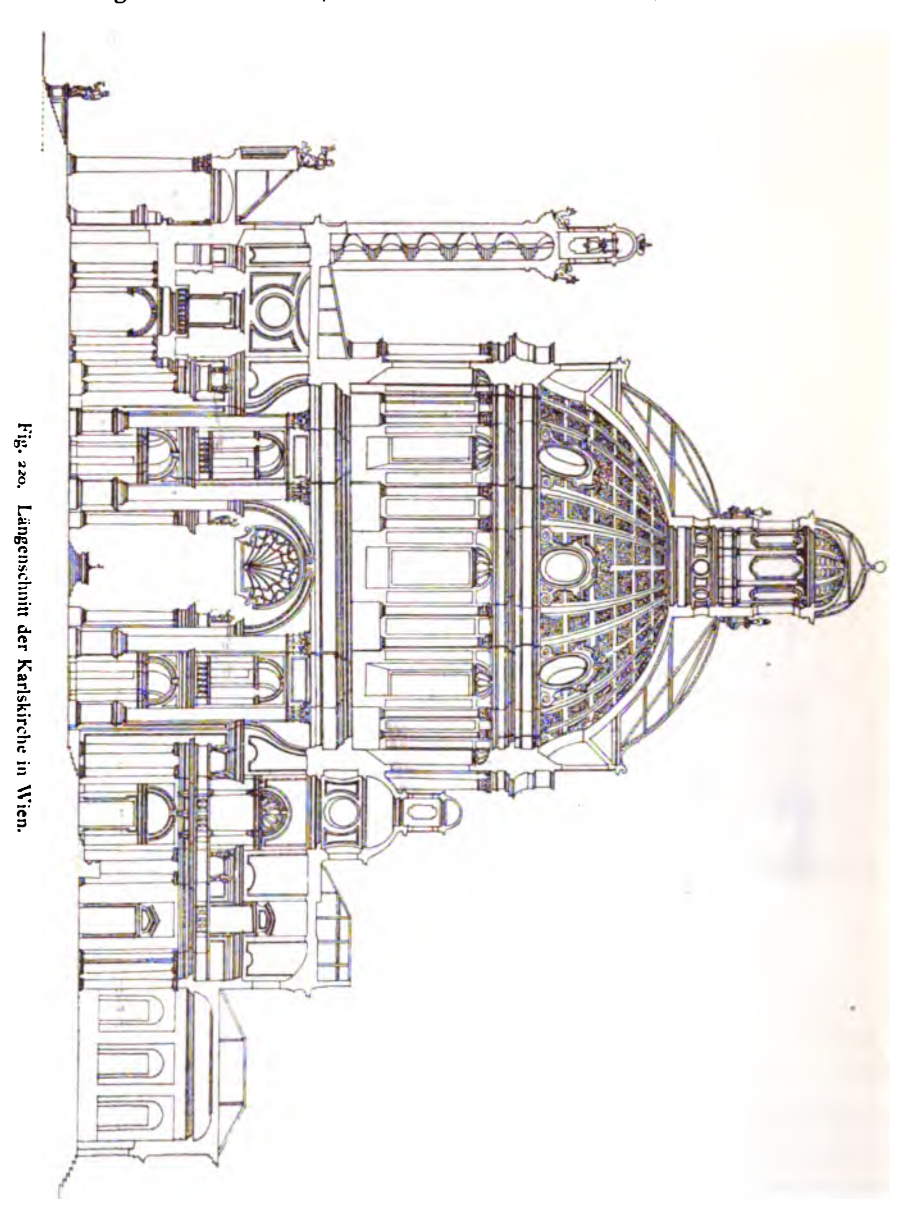


Fig. 220. Längenschnitt der Karlskirche in Wien.

Gebäude mit flachem Dach und Balustrade. In diesem Werke zeigt Fischer's Stil eine bedeutende Verwandtschaft mit dem Schlüter'schen, was den Adel und die Grossheit der Formgebung anbelangt (Qu. Essai etc.). **Der Ausbau der Hofburg in Wien** fällt in die Jahre 1716—1720, aber es kamen von einem

umfänglicheren Projekte nur die Winterreitschule, die Rotunde, die Hofbibliothek und die Reichskanzlei zur Ausführung. Die Winterreitschule, mit ihrer schönen Façade gegen den Michaelsplatz, bildet den einen Flügel. Im Innern sind zwei ringsum laufende Gallerien. Ausser diesem Flügel ist noch der mittlere Theil, die Rotunde, mit mächtiger auf acht Säulen ruhender Kuppel zur Ausführung gekommen und die Hofbibliothek am Josephplatz, deren Flügel aber später sind. Die Reichskanzlei mit der Wohnung des Kaisers, am inneren Burghofe belegen, wurde ebenfalls in dieser Zeit vollendet.

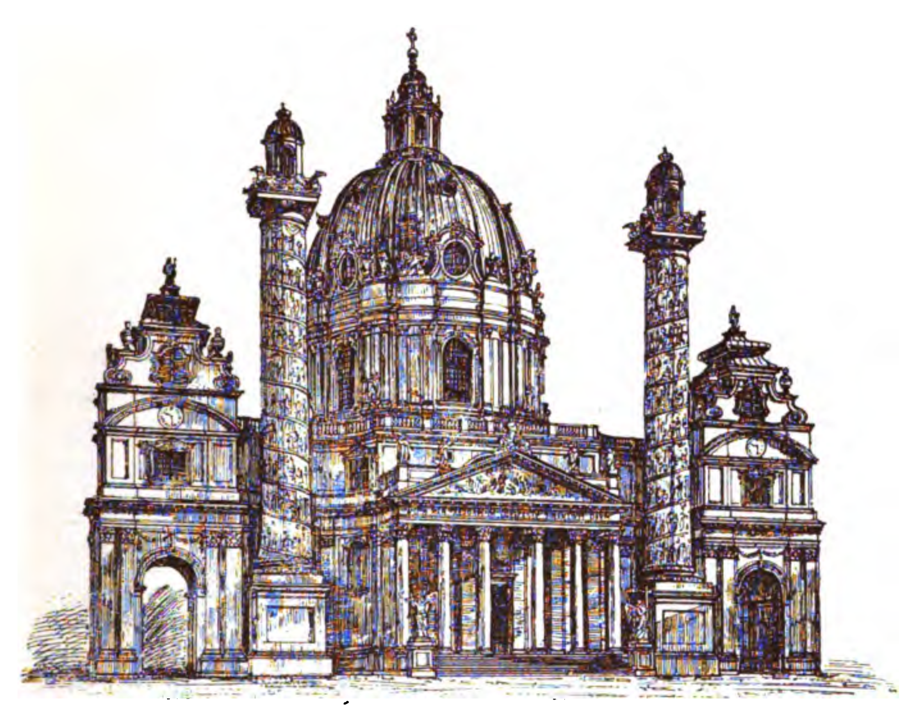


Fig. 221. Ansicht der Karlskirche in Wien.

Das gegenwärtige Staatsministerium, nach Plänen Fischer's von Erlach, aus vier Häusern zusammengebaut und 1754 durch Maria Theresia vergrössert. Die Votivkirche zu St. Karl Borromäus in Wien, ein Renaissancebau von architektonischer Bedeutung, in den Jahren 1716—1724 erbaut, kann als eine der hervorragendsten Leistungen Fischer's gelten. Eine lange Vorhalle, an deren Seiten Durchfahrten für die Wagen angeordnet sind, ist der Kirehe vorgelegt. Das Hauptschiff, ein ovaler Raum, mit einer ebenfalls ovalen Kuppel überdeckt, an welches zwei kurze Kreuzarme und ein langgestrecktes Chor anschliessen. Der Theil des letzteren hinter dem Hochaltar ist für die Geistlichen bestimmt. Neben dem Chor, zwei Sakristeien und zwei Treppen zu

den darüber belegenen Oratorien (Fig. 219). Im Innern zeigt sich eine grosse durchgehende Ordnung, darüber im Kuppelraum eine zweite fast ebenso hohe, für den Tambour. In der gedrückten Kuppel sind nochmals runde Fenster angebracht. Das Kuppelgewölbe ist kassettirt und trägt eine Laterne, und über dem Altarraum ist eine kleinere Kuppel angeordnet (Fig. 220). Vor der Hauptfaçade stehen zwei Säulen, mit Reliefs umwunden in der Art der Trajanssäule, welche die Geschichten des heiligen Karl Borromäus vorstellen (Fig. 221). Der Stil Fischer's zeigt an der Karlskirche wieder das durch den Einfluss der französischen Klassik gemässigte borromineske Barock (Qu. Essai etc.). — Die Pläne zu den kaiserlichen Stallungen, in der Hofstallstrasse zu Wien, sind von Fischer sehr umfänglich projektirt, aber nur theilweise zur Ausführung gekommen. Die Gebäude um einen grossen Hof belegen, der zur Abhaltung von Karroussels eingerichtet ist, sind an einer Seite halbkreisförmig durch Arkaden abgeschlossen, welche unten die Wagenschuppen enthalten und auf dem Dache ein Amphitheater für die Zuschauer abgeben. Die ganze Anlage nähert sich mehr dem Stil J. H. Mansart's, als andere Werke Fischer's.

Die Paläste, für den Prinzen Eugenius von Savoyen, die Fürsten Starhemberg und Auersperg, für die Bathiany und Stratmann, sind der Mehrzahl nach noch bei Lebzeiten des älteren Fischer's von Erlach ausgeführt, oder doch kurz nach seinem Tode von seinem Sohne Joseph Emanuel vollendet. Der Palast für den Prinzen Eugenius in der Himmelpfortgasse zu Wien, jetzt kaiserliches Finanzministerium, gehört durch seine Façade, das prachtvolle Stiegenhaus und die grossartigen Säle zu den hervorragendsten der Stadt. Die Façade vereinigt in einem rustizirten Unterbau zwei niedrige Geschosse, darüber ist eine grosse jonische Pilasterordnung für das Hauptgeschoss und eine Mezzanine geltend. Der Abschluss erfolgt durch eine figurenbekrönte Balustrade und ein flaches Dach. Zwei Rundbogenportale mit Balkons liegen seitwärts. Wie erwähnt, hat die Façade nur ein Hauptgeschoss und zeigt leichte Rücksprünge, welche einen breiten Mittelbau und schmale einaxige Eckrisalite andeuten. Die Fensterbekrönungen des Hauptgeschosses haben spielend barocke Aufsätze (Qu. Essai etc.). Das Fürstlich Schwarzenberg'sche Gartenpalais am Rennwege, 1697—1715 für den Fürsten von Mansfeld-Fondi, vermuthlich von Fischer dem Jüngeren ausgeführt, kam 1716 in den Besitz des Fürsten Franz zu Schwarzenberg, war aber 1725 noch nicht ganz vollendet. Das Hauptgebäude ist hinter einer Cour d'honneur belegen, dann folgt ein prachtvoller Garten. Das Ganze, im grossartigen Palaststile, zeigt nur ein Hauptgeschoss mit jonischer Ordnung, im Fries grosse Konsolen als Träger des Hauptgesimses, und darüber eine hohe Attika. Die Gartenfront ist malerisch bewegt durch den halbrunden Mittelbau und die herumgelegten Freitreppen.

Das Vestibul und ein grosser Saal sind gewölbt, ersteres ist mit Spiegelgewölbe, letzterer mit Pendentifkuppel versehen. Das Innere im grossartigen Dekorationsstil, mit Deckengemälden von Danieles und Hamilton (Qu. Niemann, Paläste des Barockstils in Wien). — In Salzburg befinden sich noch verschiedene Bauten Fischer's des Aelteren; ein Lustgebäude für den Fürstbischof, Clesheimb oder die neue Favorite genannt und die Kirche unserer lieben Frauen. Letztere mit dreischiffigem Grundriss, die Seitenschiffe zu Kapellen verbaut, mit Emporen über denselben; daher zweigeschossig durchgeführte Anlage. Der Haupteingang oval, darüber ein Musikchor. Zwei Seiteneingänge führen in die Kapellen. Diese haben ovale doppelte Kuppeln, mit einer Lichtöffnung in der Mitte. Der Chor schliesst wieder oval, dahinter eine Doppeltreppe für die oberen Oratorien. Ueber der Durchschneidung des Mittelschiffs und Kreuzschiffs eine runde Kuppel mit Laterne. Das Mittelschiff hat ein Tonnengewölbe, auf der üblichen durch beide Geschosse gehenden korinthischen Pilasterordnung ruhend. Die Glockenthürme zu Seiten der Hauptfront, in borrominesker Weise gebildet, sind niedriger als die Kuppel (Qu. Essai etc.). Die neue Favorite hat zwei Geschosse, unten Rustika, oben im Mittelbau Rundbogenarkaden zwischen Säulen, in den Flügeln Wandstreifen zwischen den Fenstern. Die Façadentheile am Mittelbau, mit geschwungenen Linien, sonst mit flachem Dach und figurenbekrönter Balustrade abschliessend (Qu. Essai etc.).

Im Stile der beiden Fischer bauten die bürgerlichen Baumeister Georg Bouwanga und Christoph Oetel das städtische Gebäude «die Mehlgrube». Auch Dominik Martinelli (1650—1724), der Zeitgenosse Fischer's des Aelteren, hat dieselbe Richtung. Von ihm ist der fürstlich Lichtenstein'sche Palast in der Stadt, Schenkenstrasse, und der Plan zu dem Lichtenstein'schen Palast in der Rossau. Die Ausführung der letzteren grossartig monumentalen Bauanlage erfolgte in den Jahren 1697—1708, wenn nicht durch Dominik selbst, so doch wahrscheinlich durch einen der Martinelli's. Die Architektur von reiner Einfachheit ist eine den römischen Palästen der Spätrenaissance verwandte: Gewaltige, wenig gegliederte Massen, kraftvolle Gliederungen und wenig Ornamentik der Façaden. Eine Pilasterordnung vereinigt die beiden Obergeschosse. Der Mittelbau, wenig vorspringend, ist etwas höher geführt. Im Erdgeschoss gequaderte Lisenen und die Wandflächen in Mörtelputz (Fig. 222). Das Erdgeschoss enthält meist nur weite Hallen, dagegen befinden sich im Hauptgeschoss, der sehr grosse Empfangssaal und eine Reihe Zimmer, letztere allerdings ohne Abwechselung in der Grundrissform. Die Ausstattung der Zimmer ist später verändert, nur die reizvollen Stuckaturen der Decken, meist mit figürlichen Darstellungen mythologischen Inhalts, von ungewöhnlicher Schönheit geschmückt und im Spiegel die Gemälde, sind erhalten. Im

gewölbten Hauptsaal, Fresken von Pozzo, die Apotheose des Herkules darstellend. Die sechs grossen Zimmer des Erdgeschosses sind gewölbt und al fresco mit perspektivischen Scheinarchitekturen bemalt. In den Kapitälen des Aeusseren macht sich ein phantastischer Zug bemerkbar, der eine Umänderung

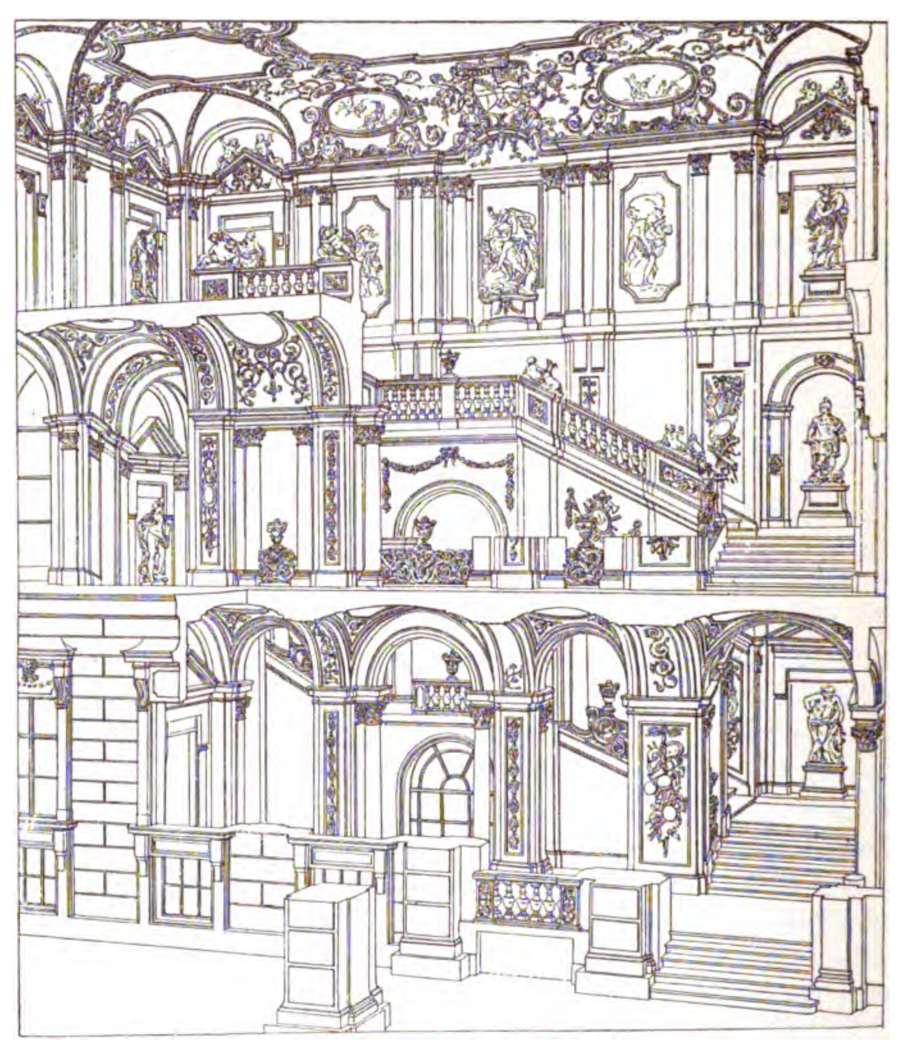


Fig. 222. Treppenhaus vom Lichtenstein'schen Palast an der Rossau zu Wien (n. Niemann).

des Stils andeutet (Qu. Niemann, Barockpaläste etc.). Jetzt befindet sich im Palaste die fürstliche Gemäldegallerie. Von überraschender Wirkung war, die am Abschlusse des italienischen Gartens des Lichtenstein'schen Palastes erbaute, jetzt abgetragene Gloriette, mit der berühmten, wahrhaft malerischen Marmortreppe. Ein Entwurf hierzu, zwei Pavillons durch einen offenen Bogen verbunden, und die Treppenanlage um ein Bassin mit Fontänen zeigend,

ist auch in den Entwürfen J. B. Fischer's von Erlach enthalten (Qu. Essai. etc.).

Johann Lucas Hildebrand († 1755), in der Hauptsache ebenfalls vom borrominesken Stile abhängig, zeichnet sich durch eine leichtere Anmuth aus, welche bereits den Uebergang zum Roccoco einleitet. Das fürstlich Lichtenstein'sche Majoratshaus zu Wien in der Bankstrasse, 1694 für Fürst Andreas von Lichtenstein durch Hildebrand erbaut, zeigt eine sehr grossartige Anlage. Der nach drei Seiten freistehende, zwei Stockwerk hohe Palast hat starke reich gegliederte Gesimse, und über dem Hauptgesims noch ein Halbstock. Das Hauptportal mit imposantem Säulenportikus und Figuren ausgestattet. Die innere Einrichtung ist später. In den Jahren 1693—1724, das Belvedere in Wien, für den Prinzen Eugenius, durch Hildebrand erbaut. Die innere Ausschmückung hat Claudius Lefort du Plessis kaiserlicher Rath und oberster Schiffsamtslieutenant besorgt. Zunächst, am Rennwege, das sogenannte «untere Belvedere»: Eine im Halbkreis angelegte Einfahrt, umgeben von einstöckigen Nebenbauten, welche den Eingang in einen Hof bildet.—Seit 1806 wurde hier die berühmte Ambraser Sammlung untergebracht. — Weiterhin erhebt sich der terrassenförmige Garten gegen das im oberen Belvedere belegene Schloss, welches aus einem länglichen Viereck besteht, mit einem Aufbau in der Mitte und vier kuppelartig abgeschlossenen Thürmen an den Ecken. — Hier befindet sich die kaiserliche Gemäldegallerie. — Von demselben Architekten der Daun'sche Palast und das ehemals Kinsky'sche Fideikommisshaus auf der Freiung. Der, für den Feldmarschall Graf Daun, vermuthlich 1709—1713 erbaute, später fürstlich Kinsky'sche Palast, wird dem Stile nach Hildebrand mit einiger Sicherheit zugeschrieben. Die Architektur der Façade ist von malerischem Reiz und guten Verhältnissen. Die beiden Hauptgeschosse sind durch eine korinthische Pilasterordnung zusammengefasst und die vier Pilaster des

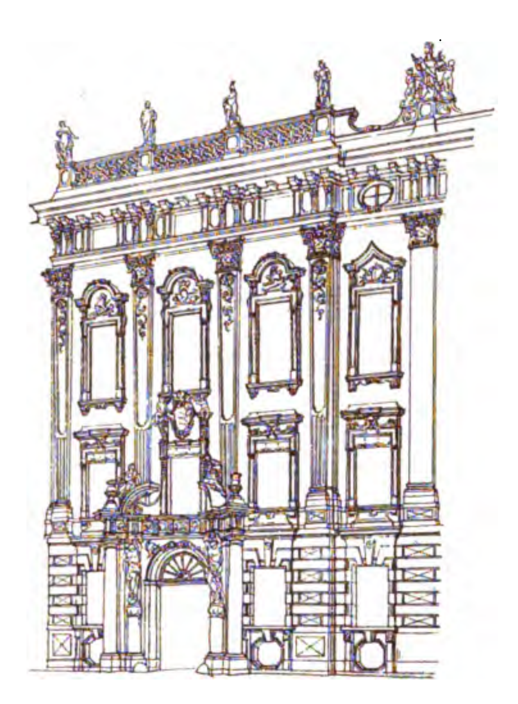


Fig. 223. Ansicht vom Kinsky'schen Palast in Wien (n. Niemann).

Mittelrisalits verjüngen sich hermenartig. Das Erdgeschoss ist in Rustika, das Portal sehr reich gestaltet durch freistehende Säulen und Atlanten und mit dem Mittelfenster des ersten Stockes zu einem wirkungsvollen Ganzen vereinigt (Fig. 223). Im Innern ist eine bedeutende Grossräumigkeit entwickelt, trotz des schmalen, langgestreckten, eingeengten Bauplatzes. Die Glanzpunkte des Innern bilden; das durch zwei Geschosse gehende Vestibul und die Hauptstiege im linken Flügel. Die Geländer der letzteren sind schwungvoll modellirt und ein schöner Trophäenfries befindet sich unter den Gallerien des Obergeschosses. Die Decke des Treppenhauses, mit gemalter Architektur, zeigt einen Durchblick auf den Himmel und im Raum schwebende, oder auf den Gesimsen sitzende Gestalten. Die Stuckornamentik ist überall aus freier Hand modellirt. Das Palais ist vielfach modernisirt, aber die Stuckdecken mehrerer Zimmer, sowie die Deckenfresken im ovalen Empfangssalon sind erhalten (Qu. Niemann, Barockpaläste etc.).

Das alte Schloss Laxenburg ist der Umbau eines theilweise aus dem 14. Jahrhundert stammenden Gebäudes. Im Jahre 1686 übernahm Kaiser Leopold I. die Herrschaft Laxenburg und begann 1693 mit dem Bau des neuen Schlosses und der Kirche am Markt. — Die Theresianische Ritterakademie in Wieden, ursprünglich Sommerresidenz, «die neue Favorita» genannt, unter Leopold I. erbaut, und als das Gebäude während der zweiten Türkenbelagerung sehr gelitten hatte, glänzend wieder hergestellt, dann unter Maria Theresia zur Ritterakademie eingerichtet und 1753 und 1797 wesentlich umgestaltet. Der gräflich Harrach'sche Palast auf der Freiung ist 1689 aufgeführt. Der Palast des Fürsten Lobkowitz, 1687 für den Grafen von Dietrichstein erbaut, mit viel barockem Detail, aber wirksam in den Gesammtverhältnissen.

Sämmtliche Kirchen Wiens aus dieser Zeit sind von einheimischen Baumeistern erbaut, von Mathias Gerl, Franz Raymund, Franz Anton Pilgram, Johann Opel u. a., die sämmtlich noch streng an den Traditionen des 17. Jahrhunderts festhielten. Deshalb treten diese Kirchen, mit Ausnahme der Fischer'schen, gegen die schwungvolle Behandlung der Prafanarchitektur zurück. Besonders nüchtern ist gewöhnlich die Plananlage dieser Barockkirchen. Erbaut sind: 1675 die Ursuliner Nonnenkirche, 1690 die Kirche Unserer lieben Frauen bei den Schotten, die letztere hat noch den dreischiffigen Basilikengrundriss und ist im Aufbau sehr dürftig, 1684 die Kirche der barmherzigen Brüder in der Leopoldstadt, 1689 die Kirche zu Mariahilf, 1690 die Kirche der Weissspanier in der Alservorstadt, und die Kirche zu St. Margareth unter den Weissgerbern, 1695 die Kirche der Minoriten in der Alservorstadt, 1698 die Kirche zu Mariatreu in der Josephstadt, mit oblongem Grundriss, radialen Kapellenbauten und einer hohen, mächtigen Kuppelwölbung, die Thürme

sind erst später vollendet, 1711 die Elisabethkirche auf der Landstrasse, 1712 die Pfarrkirche zu Lichtenthal, um 1770 erweitert, 1719 die Kirche der Salesianerinnen auf der Landstrasse, 1721 die Kirche zu Maria Trost in St. Ulrich, 1722 die Kirche des Waisenhauses in der Alservorstadt. Um 1700 hatte Prandauer von St. Pölten für die Benediktiner-Abtei Mölk den Bau einer Kirche angefangen, und dieses gelungene Werk scheint für Wien eine grosse Anregung gegeben zu haben.

Seit 1720 beginnt auch in Wien und Prag die Herrschaft des Zopfstils, welcher allmälich das Barock verdrängt.

Die Reihe der Dresdener Prachtbauten wird durch Kurfürst Johann Georg V. mit der Errichtung des «Gartenpalais» um 1680 eröffnet; aber die Blüthe des Dresdener Bauwesens unter August dem Starken (1694—1733), der als August II. zum König von Polen erwählt wurde, fällt erst nach dem Aufschwunge den die Kunst in Preussen, unter König Friedrich I. genommen hatte. Viele der nachmals unter Friedrich Wilhelm I. von Berlin fortgeschickten Künstler wandten sich darauf nach Dresden und fanden daselbst Beschäftigung; erst viel später zur Zeit Friedrich's des Grossen, im siebenjährigen Kriege, erfuhr die Dresdener Kunstthätigkeit eine jähe und nachhaltige Unterbrechung. — August der Starke war unter den Fürsten, welche den Hof Ludwig's XIV. kopirten, der grossartigste und phantasievollste. Allerdings wurden unter ihm und seinen Vorgängern, in Sachsen nicht minder wie anderwärts, die Künste als eine fremde Kolonie eingeführt; aber die Dresdener Bauten, unter diesen besonders der «Zwinger», erscheinen dennoch als originelle Aeusserungen des deutschen klassischen Barockstils, und sind als vollkommener Ausdruck des Hoflebens dieser Zeit höchst merkwürdig. Der Stil des Zwingers zeigt bereits dies leichte phantasievolle Barock, welches auch in Deutschland selbstständig zu einer Art Roccoco hätte führen müssen, wenn nicht das Aufkommen des nüchternen Zopfstils und das Eindringen des französischen Roccocos die Weiterbildung des Stils unterbrochen hätte.

Mathäus Daniel Pöppelmann, 1662 in Dresden geboren, gestorben 1736, erhielt 1709, nach der Schlacht bei Pultawa, durch König August II. den Auftrag zum Entwurfe eines grossen Lusthauses für den Dresdener Hof. Man dachte an die Nachahmung der römischen Thermen, und Pöppelmann, der sich 1710 in Rom und Neapel aufhielt, war dort mit dem Entwurfe des Baues beschäftigt. 1711 war das Gründungsjahr, und man nannte den Bau zuerst die Orangerie, aber als nach dem Tode Kaiser Joseph's I., August der Starke, in den Ländern des sächsischen Rechts, mit der Reichsverweserschaft betraut wurde, steigerte sich die Baulust des Königs noch bedeutend, und der Zwinger sollte nun durch einen Schlossbau nach der Nordseite, bis zum Elb-

ufer hin, vergrössert werden. Um 1715 war Pöppelmann wieder zu Studienzwecken in Paris. Der Bau hatte mit der Westseite begonnen, und diese ist

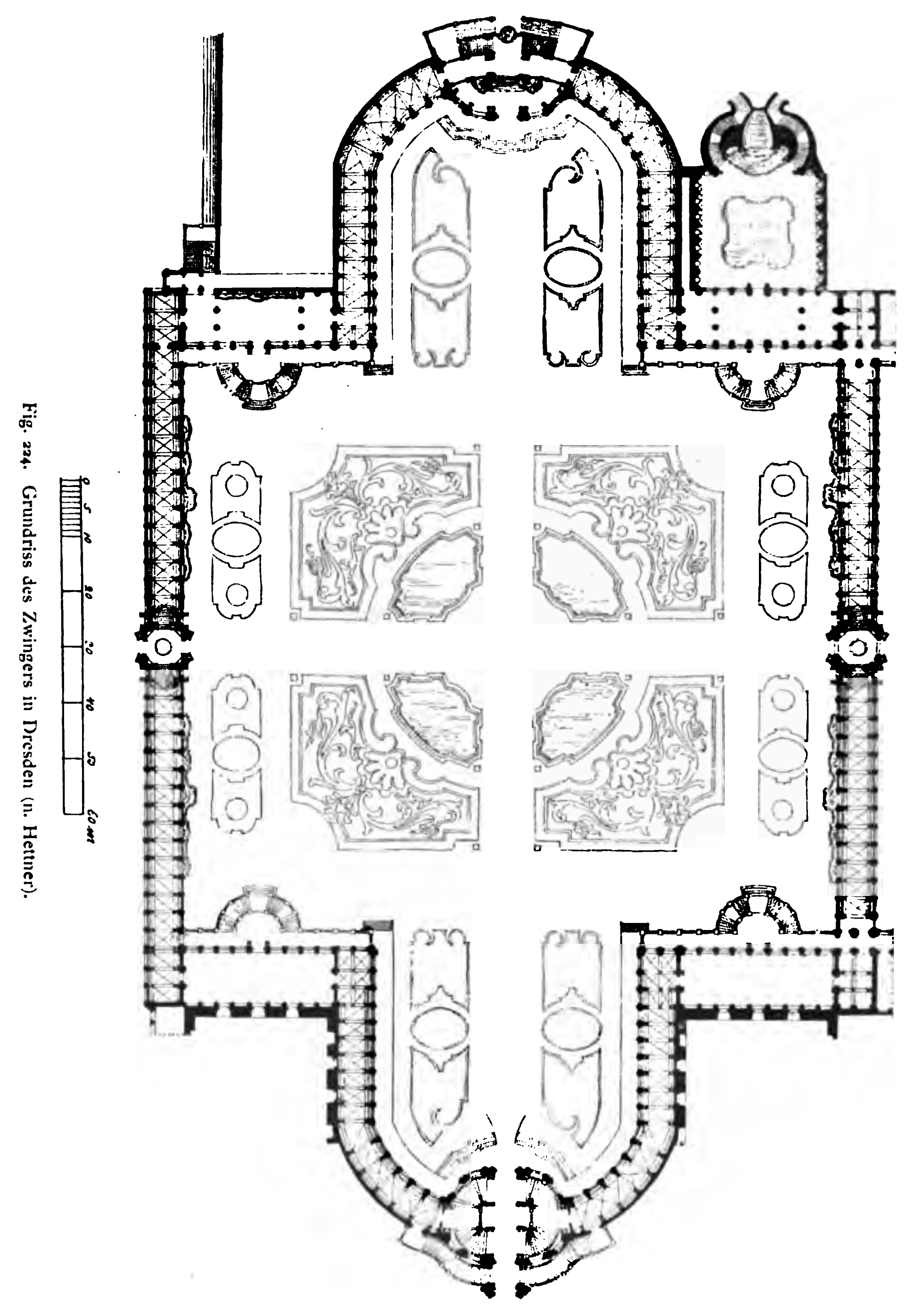


Fig. 224. Grundriss des Zwingers in Dresden (n. Hettner).

die reichste und in der Plandisposition mannichfaltigste, darauf wurde die Südseite erbaut und zuletzt die Ostseite. Im Jahre 1722 musste der Zwinger-

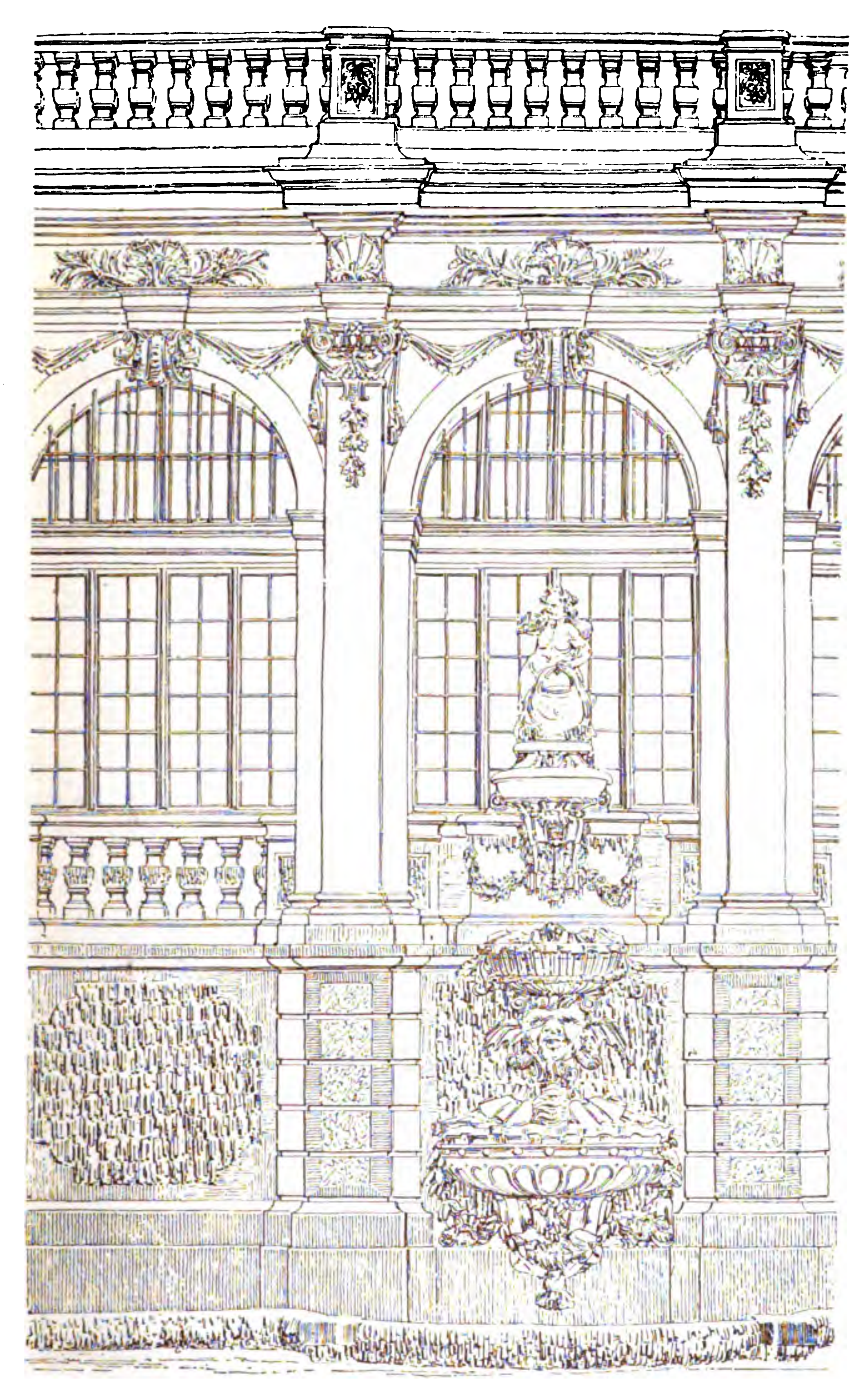


Fig. 225. Ansicht von der Südseite des Zwingers (n. Hettner).

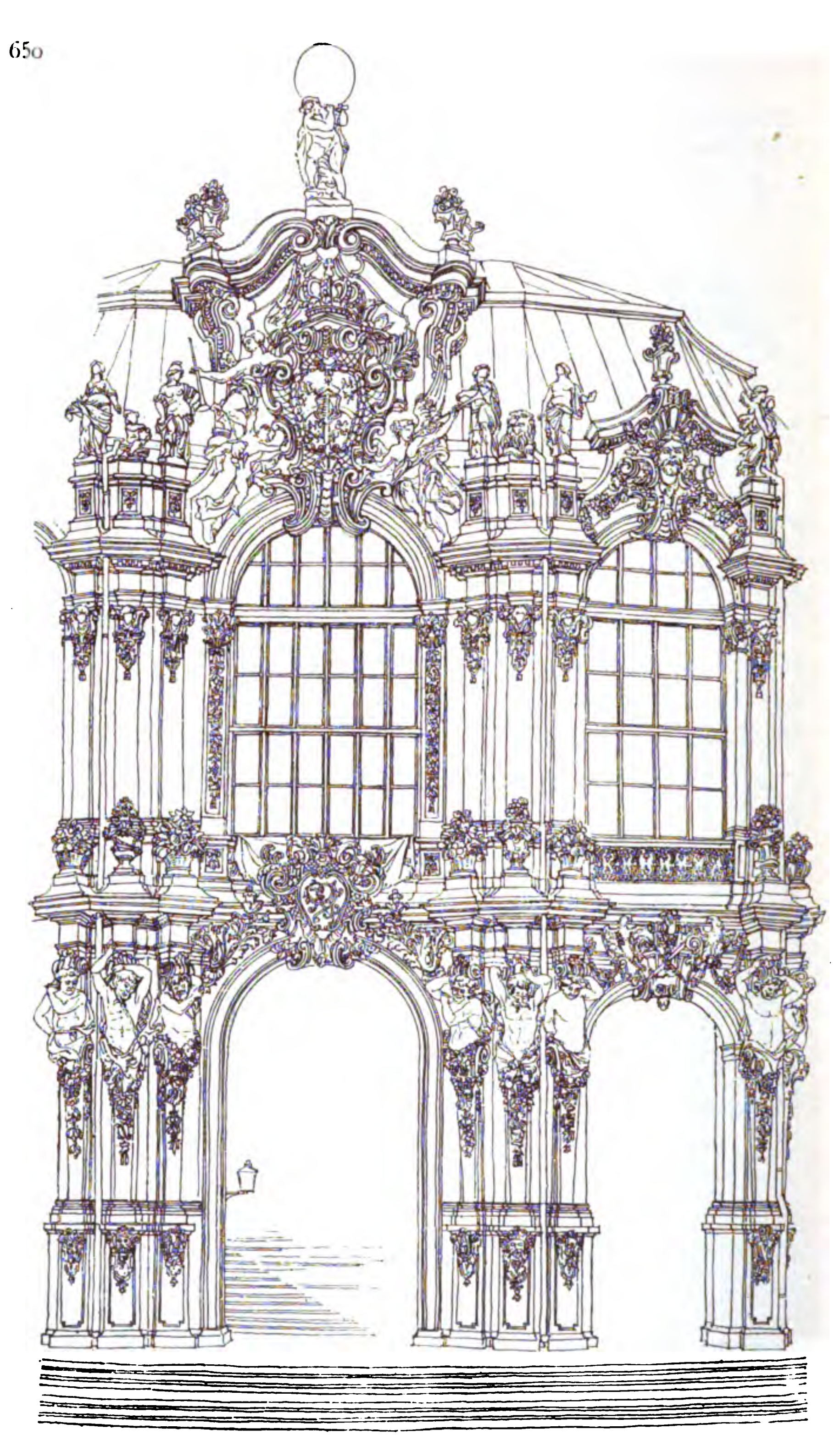


Fig. 226. Ansicht vom östlichen Pavillon des Zwingers (n. Hettner).

bau wegen mangelnder Mittel unterbrochen werden; die Nordseite fehlte noch gänzlich. Später ist der Raum durch den Semper'schen Museumsbau ausgefüllt. Der Zwingerbau, soweit derselbe zur Ausführung gekommen, ist nur der Vorhof eines Palastes; aber eins der originellsten und sicher eins der malerischsten Bauwerke Deutschlands. Der Grundriss ist klar und einfach, und erinnert etwas an das französische Pavillonsystem (Fig. 224). Der Aufriss ist ebenfalls im Grundgedanken einfach; es sind im Hauptmotiv Bogenstellungen, mit eingespannten Pilastern, durch eine Plattform mit Balustradenbekrönung abgeschlossen (Fig. 225). Dagegen sind das Hauptportal an der Südseite, sowie die beiden polygonalen Mittelpavillons an der West- und Ostseite, die am meisten charakteristischen Theile der Architektur, von einem überquellenden Reichthum; alles geht auf das Schlanke, Leichte, Anmuthigheitere mit einer wahren Verschwendung der figürlichen Skulpturen (Fig. 226). Das Erdgeschoss beginnt mit Satyrhermen, darüber folgen vielfach gebrochene und gekuppelte Pilaster, und den Abschluss bildet eine, mit dem Mansardendach zu einem Ganzen verwebte, unendlich gebrochene Dachlinie. Das Detail ist ganz vortrefflich und gut studirt. Die Haupträume des Innern bilden die Obersäle der sechs Pavillons. Nur ein einziger dieser Säle hat sich in der Pracht seiner Innendekoration, die im strengeren Barockstile gebildet ist als das Aeussere, erhalten. In einem unteren Grottensaale befanden sich Wasserkünste (Qu. H. Hettner, der Zwinger etc., Leipzig 1874). Ein anderes Werk Pöppelmann's ist der, für August I. um 1720 begonnene Umbau des Schlosses Moritzburg bei Dresden. Die grossartige Terrassenanlage zeigt bedeutende Verwandtschaft mit dem Zwingerbau (Qu. Adam in Dresden. Aufnahmen). Von 1727—1731 bewirkte Pöppelmann die Verbreiterung der Dresdener Elbbrücke.

In München tritt, in der Regierungszeit des Kurfürsten Max Emanuel (1679—1726), das italienische Barock, in der Weise des Bernini und Borromini in den Vordergrund. Zunächst herrschte zwar noch der Stil Maderna's und des Theatinermönchs Franc. Grimaldi, wie an dem bereits 1663 begonnenen, aber erst jetzt vollendeten Lustschlosse Nymphenburg zu bemerken. Auch der, 1684 aus Italien berufene Architekt Zuccali, tritt bei den Schleissheimer Schlossbauten noch ganz in die Fussstapfen des früheren Barella, und das zuerst in Angriff genommene «Luftheim» zeigt noch keineswegs den Berninischen Stil. Dasselbe ist jedenfalls ganz von Zuccali, und auch am Hauptbau zu Schleissheim dürfte der Antheil E. Effner's, der seit 1694 als Oberbaumeister erscheint, ziemlich gering sein und sich mehr auf die Bauführung beziehen. Der Entwurf der schönen Treppe, welche erst unter König Ludwig zur Ausführung gekommen ist, gehört Zuccali an; nach einer Notiz ist der Entwurf von 1742. —

Die Italiener allein vertraten damals in München das künstlerische Element, denn als man bei dem Bau des Erziehungshauses der englischen Fräulein, 1690—1694 durch Graf Wahl, schlechte Erfahrungen gemacht hatte, überliess man den Italienern auch die gewöhnlichen Gebäude. — G. A. Visardi, der

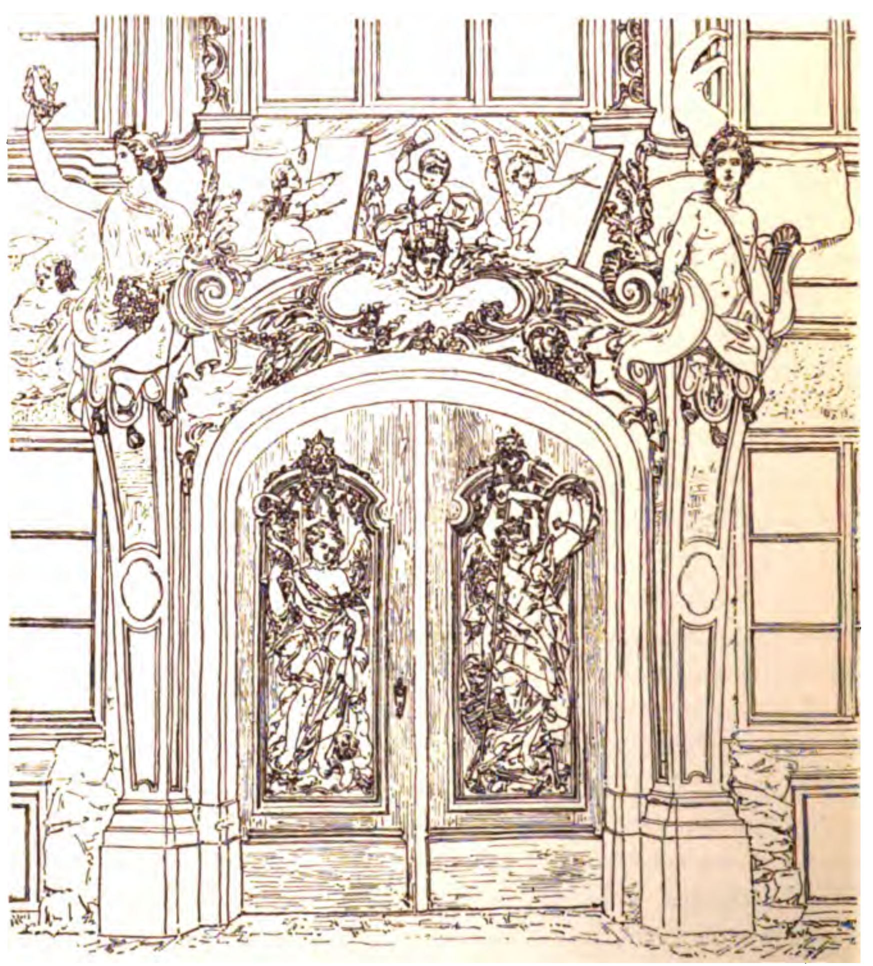


Fig. 227. Wohnhaus-Portal in München von den Gebr. Asam.

spätere Hofarchitekt, bringt den voll entwickelten Barockstil des Borromini mit, und baut in dieser Art 1711—1718 die Dreifaltigkeitskirche und das Karmeliterkloster in München. Der Bürgerkongregationssaal der Jesuiten, gleichzeitig von demselben Architekten erbaut, musste als Pendant des schon 1578 erbauten lateinischen Kongregationshauses, entsprechend den älteren Formen gehalten werden. Ebenfalls von Visardi mit bedeutendem Dekorationsaufwand im Innern, die Hieronymitenkirche am Lechel mit Kloster

1727—1737, im borrominesken Barock, wie sich dies besonders an der Façade ausspricht. Das Innere hat einen Kuppelbau auf vier reich pilastrirten Pfeilern, zwischen welche sich kurze Kreuzschenkel mit Tonnengewölben spannen; der eine Kreuzschenkel erweitert sich zur Altarabside. Die Stuckaturen des Innern sind bereits im Roccocostile gehalten. Nach der Rückkehr des Kurfürsten Max Emanuel vollzieht sich der Uebergang zum Französischen; die Pavillons des Nymphenburger Gartens, die Pagodenburg von 1716 und die Badenburg 1718, tragen bereits den Charakter des Uebergangs zum Roccoco; ebenso die Bauten und dekorativen Leistungen der Gebrüder Asam in München (Fig. 227).

Die geistlichen Höfe im Westen Deutschlands waren schon im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts ganz französirt, hier bauten meist Franzosen in der trockensten Nachahmung des Jules Hardouin Mansart.

In Zürich wird 1694 das Rathhaus im Barockstil erbaut, in Baden 1697 das alte Schloss wieder hergestellt, in Mainz 1678 das erzbischöfliche Schloss vollendet.

Schloss Ludwigsburg bei Stuttgart, von imponirender Ausdehnung und grosser Prachtentwickelung, 1704 unter Herzog Eberhard Ludwig, als Jagd- und Lustschloss durch den Hauptmann Nette begonnen, später «Ludwigsburg» genannt. Die Flügelgebäude durch Paolo Retti nach dem Tode Nette's (1714) ausgeführt. Im Jahre 1715 die Fürstengruft, noch nach Nette's Entwurf, von Donato Guiseppe Frisoni begonnen und 1732 eingeweiht. Die innere Ausführung erfolgte im Roccocostile, oder noch später am Ende des 18. Jahrhunderts im Uebergange zur Neuklassik. Das Schlösschen Favorite bei Stuttgart, ebenfalls durch Nette begonnen und durch Paolo Retti vollendet.

Der Stil der Jesuitenkirche in Düsseldorf, um 1700, steht dem Barock des Salzburger Doms am nächsten; hier erscheint noch einmal der Gipfelpunkt, einer diesem Stile eigenthümlichen, glänzenden Stuckdekoration.

In Kassel unter Landgraf Karl erfolgte 1701 die Errichtung des Orangerieschlosses und des Marmorbades in der Au; später wurde ebenfalls in der Au der sogenannte Küchenpavillon erbaut. 1715 die Wasserkünste auf Wilhelmshöhe hinter Schloss Weissenstein angelegt. Der Italiener Giovanni Francesco Guernerini lieferte den ganzen Plan und den aus Kupfer getriebenen farnesischen Herkules.

Der Galleriesaal in Herrenhausen bei Hannover, 1692 unter Kurfürst Ernst August erbaut, mit Fresken vom Italiener Tommaso geschmückt. — In Gotha wird die Kirche des Friedensteins, unter Friedrich II., 1697 neu aufgeführt. Daselbst, 1710 das Waisenhaus und die zugehörige Kirche, 1715 die Kirche am Siechhofe, 1717 das Hospitalgebäude, in demselben Jahre das soge-



nannte ältere Rathhaus am Jacobsplatz wieder aufgebaut, auch der Bau des Friedrichsthals fällt in dieselbe Zeit. — Das Meininger Schloss von Romano Alessandro Russini erbaut. Von demselben Architekten, der dritte Anbau der Abtei zu Gandersheim unter der Regierung der Elisabeth Ernestina von Sachsen. Hier ist der Kaisersaal durch malerische Ausschmückung bemerkenswerth. — Im Regensburger Dom, um 1697, die später wieder beseitigte Vierungskuppel, mit reichen Stuckaturen von Riva und Carlone. — In Salzburg, ausser den schon genannten dem Fischer von Erlach zugeschriebenen Bauten, das Schloss Hellbrunn und die Klostergebäude zu Maria-Schein und St. Peter.



Fig. 228. Wohnhausfaçade am Breitenwege in Magdeburg.

Von der Gestaltung der Wohnhaus-Façaden in dieser Zeit sind noch vielfach charakteristische Beispiele erhalten. Hervorragend sind eine Anzahl Façaden, am Breiten Wege in Magdeburg, aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts stammend und vermuthlich von Italienern entworfen. Für die Einfassungen, Gliederungen und Skulpturen ist Sandstein verwendet und Mörtelputz für die Flächen. Im Ganzen ergiebt sich hier eine eigenthümliche Form des deutschen Wohnhauses, das in der Hauptsache immer noch die Fassung des nordischen Barockstils bewahrt hat (Fig. 228). Kein abschliessendes Hauptgesims, sondern ein Uebergang der Façade in das steile, durch Aufbauten und Schornsteine belebte Dach. Die Façadenflächen zeigen ein leichtes Vor- und Zurückweichen als hauptsächliche Gliederung, und sind durchaus zu einer Einheit komponirt, von der kein Theil beliebig abzutrennen ist. Das Portal wird kräftig und einladend behandelt und oft mit Figuren geschmückt. Die freie, auf perspektivische Wirkung berechnete Gestaltung des Figürlichen bildet einen weiteren Vorzug dieser von echt künstlerischem Geiste belebten Façaden.

Leider haben dieselben, besonders in den letzten Jahrzehnten, vielfach charakterlosen Neubauten weichen müssen.

b) Skulptur.

Für die Plastik dieser Epoche ist ganz allgemein, auch in Deutschland, der Stil Bernini's massgebend. Charakteristisch für die entstehenden Skulpturwerke sind die momentanen Attitüden, die unruhige Bewegung, und der oft vorkommende Ausdruck bacchantischen Muthwillens. Man glaubt indess die Griechen weit hinter sich zu haben und findet in den Werken Bernini's ein Feuer, ein Leben, eine Wahrheit des Fleisches, wie man es nicht in der Antike entdecken kann, und bewundert an denselben ein graziöses, lebhaftes, malerisches Wesen, welches Bernini dem Correggio und Parmeggiano abgelernt haben soll. Der Unterschied des Nationalgeschmacks war fast beseitigt. Das Kunstschaffen dieser neuen, gewissermassen internationalen Schule hatte sich gegen alle Einflüsse, sowohl der Natur, wie der Antike abgeschlossen, selbst die Individualität der Künstler, und schliesslich sogar der Unterschied des Talents wurden verwischt.

Um so höher sind die Leistungen des grossen Andreas Schlüter (1662 bis 1714) zu schätzen, der zwar derselben Schule angehört, aber durch die Mehrzahl seiner Werke weit über alle seine Zeitgenossen emporragt. Seit 1692 als Hofbildhauer nach Berlin in die Dienste Kurfürst Friedrich's III. berufen, fertigte er als sichere erste Arbeit die Decke im Marmorsaale des Potsdamer Stadtschlosses, mit den schönen Kindergruppen in Stuck. Seine nächsten Arbeiten, die Helme am Aeussern und die Masken im Hofe des Berliner Zeughauses, machten ihn schnell berühmt. Die letzteren sofort 1695 von B. Rode in Kupfer gestochen, bringen die Köpfe sterbender Krieger mit ausserordentlicher Kraft und Lebendigkeit zur Darstellung und verzieren die Schlusssteine der unteren Bogenfenster. Weitere Arbeiten Schlüter's am Zeughause folgten 1697; so das mittlere Giebelfeld, Mars, auf Trophäen ruhend, von gefesselten Sklaven umgeben; dann die schönen Figurengruppen zu beiden Seiten des Giebels, rechts Mars mit gefesselten Sklaven, links Minerva, umgeben von Kriegsgeräth, Kriegern und Waffen. Von den vielen Trophäengruppen der Balustrade sind eine Anzahl ebenfalls von Schlüter erfunden. Ueberhaupt ist anzunehmen, dass Schlüter, vielleicht mehr als de Bodt, der Nachfolger Nering's, die Veranlassung zur Abänderung der von letzterem projektirten Attika in eine Balustrade mit Trophäen und Statuen gegeben hat, also in Wirklichkeit der geistige Urheber des

für das Gebäude hauptsächlich charakteristischen Trophäenkranzes gewesen ist. Für seinen 1693 begonnenen Schlossbau in Lietzow, später Charlottenburg genannt, fertigte Schlüter verschiedene figürlich dekorative Werke. Im ehemaligen Audienzzimmer die lebensgrossen Basrelieffiguren der Künste in Stuck; im blauen Saale, für den Kamin, sechs Kinder unter einem vergoldeten Baldachine, über den Thüren zwei vergoldete Basreliefs, ebenfalls in Stuck; im anstossenden Zimmer die Stuckaturen der Decke und zwei vergoldete Basreliefs. Das Deckenbild, Flora vom Zephir gekrönt und der Kamin mit zwei Kinderfiguren sind nach seinen Angaben gearbeitet. Im Speisesaal von ihm, über dem Kamin ein schönes Basrelief, Flora mit Zephir darstellend, über der Haupttreppe die Stuckaturen des Plafonds, und in der Porzellan-Gallerie die Büste des Kurfürsten in karrarischem Marmor. Im Jahre 1697 modellirt Schlüter die Statue Friedrich's III., für den Zeughaushof bestimmt. Dieselbe wird von Jacobi in Bronze gegossen; aber erst viel später unter König Friedrich Wilhelm III. vor dem Schlosse in Königsberg aufgestellt. In demselben Jahre hatte Schlüter angefangen, Skizzen zu einer Reiterstatue des grossen Kurfürsten, für die lange Brücke in Berlin bestimmt, zu entwerfen, und musste im Verfolg dieser Arbeit um 1699 den Zeughausbau aufgeben. Das Denkmal des grossen Kurfürsten ist aber auch sein Hauptwerk geworden; es genügt allein, um ihn unsterblich zu machen. Durch die historische Wahrheit der Porträtfigur, obgleich dieselbe im römischen Kostüm aufgefasst ist; durch die gelungene Darstellung des Pferdes, endlich durch den äusserst glücklichen Gesammtkontur des Denkmals, im Verein mit dem reichen Postamente aus weissem Marmor, an dessen Ecken vier in Bronze gegossene Sklaven sitzen, und welches ausserdem mit Bronzereliefs an den Seiten und Bronzeverzierungen an den Ecken geschmückt ist, gehört dasselbe zu den besten Reiterdenkmälern Europas, und in die echte Nachfolge des Altmeisters Michelangelo (Fig. 229). Bei der Ausführung der grossen Modelle zu den Sklaven nahm Schlüter seine Schüler, Baker, Brückner, Henzi und Nahl zu Hülfe, aber er überarbeitete diese Figuren und das Reiterstandbild selbst ist ganz seine eigene Arbeit. Im Jahre 1700 erfolgte der Guss des Denkmals durch Jacobi. — Auch für seinen, seit 1700 begonnenen Berliner Schlossbau hat Schlüter selbst eine Reihe glänzender dekorativer Skulpturen geschaffen. Im Rittersaale, über den Thüren, die vier Erdtheile eigenhändig von ihm in Stuck modellirt, und in den Ecken die vier Jahreszeiten nach seiner Angabe, von Sapovius, seinem früheren Lehrer. Die Figuren Jupiters und der Titanen, im Treppenhause des Schlosses, hat Simonetti nach Schlüter's Skizzen in Stuck ausgeführt. Wieder von ihm selbst sind, die Basreliefs über den Thüren des Pfeilersaales des dritten Geschosses, im gelben Damastzimmer ein Basrelief über dem Kamin, im Spielzimmer desselben





FIG. 229. REITERBILD DES GROSSEN KURFÜRSTEN, VON SCHLÜTER.

Geschosses zwei weibliche Genien mit einem Schilde, und noch vieles andere. In der Bildergallerie zwei grosse Reliefs: das erste König Friedrich I. auf dem Throne, umgeben von allegorischen Gestalten, das zweite die Darstellung der Krönung, ebenfalls mit Allegorien. An den Gesimsen des Saales sind nochmals die vier Erdtheile dargestellt, über den Fenstern allegorische Figuren und Kindergruppen, und an der Decke schöne geflügelte Genien. — In diese Zeit fällt das Denkmal für den Hofgoldschmied Daniel Männlich († 1700) in der Marienkapelle an der Nicolaikirche zu Berlin; ganz im nachberninischen Stile erfunden. Neben einer kolossalen Urne steht die Gestalt der Verwesung, die ein schreiendes Kind an sich reisst, an der anderen Seite der Genius des Lebens, in bangem Entsetzen. Um 1703 arbeitete Schlüter die marmorne Kanzel für die Marienkirche in Berlin und schnitt den einen Pfeiler der Kirche ab, um den Aufgang zur Treppe darunter anzubringen. Die Komposition des Werkes erhebt sich nicht über den Stil der Zeit. — Im Jahre 1703 wurde die Reiterstatue des grossen Kurfürsten aufgestellt, aber der Giesser Jacobi hatte den Hauptruhm davon; er liess sein Bildniss in Kupfer stechen und daneben die Reiterstatue abbilden, Schlüter wurde gar nicht erwähnt, denn sein Ruhm fing bereits an durch die Folgen der Münzthurm-Katastrophe verdunkelt zu werden. Wie weit dies Vergessen Schlüter's endlich ging, kann man daraus abnehmen, dass nicht einmal ein Bildniss des grossen Meisters erhalten ist, und dass auch noch im 19. Jahrhundert das Brockhaus'sche Konversationslexikon nicht einmal seinen Namen nannte. — Schlüter blieb zwar, nach dem 1705 wirklich erfolgten Abbruch des Münzthurmes und nach Verlust seiner Stellung als Schlossbaudirektor, noch Hofbildhauer; aber er war schwermüthig geworden und hatte den grössten Theil seiner Schaffenskraft eingebüsst. Wäre er ein Italiener vom Schlage Cellini's gewesen, er hätte seine Sache vermuthlich anders zu Ende geführt. — Um 1708 arbeitete Schlüter den Sarkophag für den Prinzen Friedrich Ludwig, ersten Sohn des nachmaligen Königs Friedrich Wilhelm. Der Sarg, aus Blei gegossen und vergoldet, mit der Figur des halbjährigen Kindes, aber mehr als lebensgross gebildet, auf einem Kissen sitzend, befindet sich in der Gruft unter dem Dom. Nach dieser Zeit war Schlüter mit den Sandsteinfiguren für die Balustrade des Schlosses beschäftigt, aber der Künstler würde jetzt, wie seine Arbeiten, mit Nachlässigkeit behandelt; die fertigen Figuren wurden nicht einmal aufgestellt. Sechs derselben, Merkur, Juno, Bacchus, Flora, Leda und Venus standen zuletzt im früheren Ephraim'schen Garten am Schiffbauerdamm, und sind später verschwunden. In dem von ihm erbauten von Kameke'schen Gartenhause kam Schlüter 1712 noch einmal auf seinen Lieblingsstoff, die vier Welttheile, zurück, und bildete dieselben als Hautreliefs, in dreiviertel Lebensgrösse, im Mittelsalon in Gyps, und zwar in der



alten Vortrefflichkeit. An den Wänden desselben Salons befanden sich von ihm noch vier kleinere, allegorische Basreliefs, die jetzt verschwunden sind. Im Jahre 1713 starb König Friedrich I. und sein Nachfolger Friedrich Wilhelm I. ertheilte Schlüter noch den Auftrag, die Sarkophage für den König und die Königin Charlotte zu modelliren. Dieselben sind reich mit Figuren geschmückt, von Jacobi in Zinn gegossen und vollendet; sie stehen jetzt in der Domkirche. Dann wurde Schlüter's Gehalt gestrichen, und er musste sich 1713 nach St. Petersburg wenden, um einen Unterhalt zu gewinnen, kam aber nicht mehr zu einem Wirken, denn 1714 ereilte den erst zweiundfünfzigjährigen, vom Schicksal gebrochenen Mann der Tod. — Schlüter war auch Lehrer an der 1694 gegründeten Berliner Akademie der Künste, indess ist zu vermuthen, dass ihm seine kolossalen Ausführungen, als Architekt und Bildhauer, nicht viel Zeit zum Lehren übrig liessen; wenigstens hat er als Bildhauer keine namhaften Schüler hinterlassen.

Der grosse Kurfürst hatte bereits verschiedene Bildhauer nach Berlin berufen; und unter diesen Vorgängern Schlüter's sind noch einige zu nennen. Michel Däbeler arbeitet um 1674, vermuthlich sind die Reliefs am Marstallgebäude von ihm, ebenso einige Decken in dem Theile des Berliner Schlosses an der Spreeseite. Bartholomäus Eagers aus Amsterdam arbeitete dort 1662 vier Putten auf Bestellung des grossen Kurfürsten. Auch die später im weissen Saale des Schlosses aufgestellten elf Marmorstatuen der Kurfürsten sind von ihm. 1687 kam Eagers nach Berlin und fertigte die Statue des Kurfürsten Friedrich III., nebst den Statuen des Julius Caesar, Konstantin des Grossen und Kaiser Rudolph's, welche sämmtlich später im weissen Saale Platz fanden. Carl Philipp Dieussart, Johann van der Ley, und Jeremias Süssmer werden noch in dieser Zeit als Hofbildhauer in Berlin genannt.

Ein Zeitgenosse Schlüter's ist Georg Friedrich Weihenmeyer aus Ulm, († 1715); er kam 1690 nach Berlin und hat die liegenden Figuren der Seegötter und Najaden an den Bogen der langen Brücke gefertigt; dieselben sind jetzt ruinirt. Später hatte Weihenmeyer, nach Schlüter's Modellen, vieles gearbeitet und übernahm seit 1696 dessen Lehrerstelle an der Akademie der Künste. — David Sapovius aus Danzig, Schlüter's früherer Lehrer, wurde von ihm nach Berlin berufen und am Schlossbau beschäftigt. — Der bedeutendste Zeitgenosse Schlüter's in Berlin, der Franzose Guillaume Hulot, hat am Zeughause in Berlin verschiedenes geleistet. Von ihm ist das Bronzebrustbild in Relief Friedrich's I., über dem Portal, 1706 von Jacobi in Bronze gegossen; dann die vier allegorischen Figuren an beiden Seiten des Hauptportals in Sandstein, die Rechenkunst, die Geometrie, die Mechanik und die Feuerwerkskunst darstellend; und wohl auch eine Anzahl der Trophäengruppen auf der

Balustrade. Hulot ging 1720 nach Frankreich zurück und arbeitete noch vorhandene Marmorvasen für den Garten in Versailles. — Renatus Charpentier (1677—1723), geb. zu Cuillé in Anjou, kam mit de Bodt nach Berlin und hat verschiedene Gebäude dieses Architekten mit Bildhauerarbeiten verziert; so das Portal des Potsdamer Schlosses nach der Stadtseite. Vielleicht ist auch einiges am Berliner Zeughause von ihm. Charpentier ging nach Paris zurück, und fand, durch die Figur eines Meleager, Aufnahme in die dortige Akademie. Johann Simonetti, 1652 zu Roveredo in Graubündten geboren, stirbt 1716 in Berlin, Baumeister, Bildhauer und besonders Stuckator, wurde zuerst nach Prag berufen, zur Dekoration des Czernin'schen Palastes, und kam dann nach Berlin. Von ihm, 1694 die Stuckaturen im Schloss Oranienburg unter Nering, im Dom zu Breslau ein Bischofsgrabmal, und vieles im Berliner Schlosse; hauptsächlich die Figuren Jupiters und der Titanen in Stuck an der Decke des grossen Treppenhauses nach Schlüter'schen Skizzen. — Johann Christoph Döbel hat die Kanzel der Parochialkirche in Berlin gearbeitet, fing auch den Altar in der Parochialkirche an, starb aber 1713 vor Vollendung desselben. — Karl King, Engländer, arbeitet im Berliner und Oranienburger Schlosse. In der getäfelten Gallerie des alten Flügels im Charlottenburger Schlosse sind schöne Frucht- und Blumengehänge von seiner Arbeit.

Die Gehülfen und eigentlichen Schüler Schlüter's haben es zu keinen namhaften selbstständigen Leistungen gebracht. Johann Conrad Koch hatte unter Friedrich Wilhelm I. vier Sklaven zu der Schlüter'schen Figur Friedrich's I. modellirt, die von Meyer in Erz gegossen wurden, aber kläglich ausfielen und deshalb niemals aufgestellt wurden. Von demselben, 1720 eine marmorne Kanzel in der Petrikirche, bei dem Brande 1730 zerstört, und die marmorne Kanzel in der Garnisonkirche zu Potsdam, nach Feldmann's Zeichnung. Peter Baker, Johann Georg Glume aus Wanzleben, Henzi, Gottlieb Herfort, Nahl und Heinrich Rode haben sämmtlich nach Schlüter'schen Modellen gearbeitet. Alfanz aus Wien hat die beiden Löwen über der Gitterthür des gräflich Sacken'schen Palais in der Wilhelmstrasse, ebenfalls die dort befindlichen Vasen und den Engel über der Apotheke, an der Dreifaltigkeitskirche in Berlin, geliefert.

In Dresden hatte die nachberninische, gewissermassen internationale Bildhauerschule sehr zahlreiche Werke hinterlassen; allein im grossen Garten befanden sich an 100 Marmorwerke von Italienern, Franzosen und Deutschen, und ebenso zahlreiche Sandsteinfiguren; Satyren und Centauren standen am Thor und auf den Rampen des 1680 errichteten Gartenpalais. — Balthasar Permoser, geboren zu Kammerau in der Pfalz (1650—1732), erhebt sich aus

der Schaar der damals ganz ohne Eigenart schaffenden Künstler durch ein bedeutendes Talent. Permoser lernte in Salzburg, war dann 14 Jahre in Italien und kam 1704 nach Berlin. Er arbeitete für den König, einen pfeilschärfenden Cupido, dann einen jugendlichen Herkules, der die Schlange zerdrückt, und schliesslich eine Gruppe «Adam und Eva», ebenfalls in Marmor. Permoser ging 1710 nach Dresden, lieferte hier den Saturn an der Brücke, dann die schöne Kanzel in der Hofkirche, mit den damals unvermeidlichen Wolken und Cherubims. Auf dem Friedrichstädter Kirchhof befindet sich sein berühmtes, von ihm selbst verfertigtes Grabdenkmal. Ausserdem von ihm im grünen Gewölbe eine Anzahl vortrefflicher Elfenbeinschnitzwerke: Herkules und Omphale mit Cupido, ein schlafendes Kind nach einem in Rom befindlichen Originale Fiammingo's, Amor bogenschnitzend nach Correggio, und Jupiter auf dem Adler reitend nach einer Kamee. — Paul Herrmann und Paul Egel folgten Permoser in seiner Kunstweise.

In Wien wird die Dreifaltigkeitssäule am Graben im Jahre 1679 errichtet nach einem Entwurfe des Architekten Ottavio Burnaccini, ausgeführt von Fischer von Erlach. Das Figürliche von Frühwirth, Strudl, Rauchmüller u. a. — Das Grabmal des Grafen Mikrowiz in St. Jacob zu Prag um 1714, von Fischer von Erlach in der schlimmsten malerischen Manier der Zeit entworfen, zeigt einen Sarkophag mit einer abgebrochenen Pyramide dahinter. Auf dem Sarkophag, die Figur des Verstorbenen, vom Glauben unterstützt, zur Seite der Tod, als Sensenmann und eine trauernde Clio. Ein schwebender Genius des Ruhms zeigt auf die Inschrift der Pyramide. — Die Reliefs an den Säulen der Karl-Borromäuskirche zu Wien, Geschichten aus dem Leben des Heiligen, sind von Christoph Mader. An der Façade der deutschen Kongregation in München, eine Madonna von Ableitner. Das Relief des englischen Grusses am Hauptaltar von Greif und A. Feistenberger herrührend.

Das Meiste der plastischen Werke dieser Zeit in Deutschland erhebt sich nicht über eine handwerksmässige Mittelmässigkeit. In Köln gehört Johann Lenz zu den Wenigen, die sich von der gleichgültigen Masse abheben. Seine Figur der schlummernden heiligen Ursula vom Jahre 1685, auf dem Grab derselben, in S. Ursula zu Köln, zeichnet sich durch einen edlen weichen Naturalismus und den Ausdruck schöner Empfindung aus.

c) Malerei.

Die Historienmalerei bildete den ausgelebtesten Zweig der damaligen Malerei; aber sie hatte herkömmlich die Dekoration der Schlösser und Kirchen zu besorgen; und gerade in dieser Zeit entstanden viele prachtvoll ausgestattete



Schlossbauten. Wie die Bildhauer, so waren auch die Historienmaler damals international, ohne einen Hauch von unterscheidender Eigenheit, wie derselbe in der Architektur immer noch mächtig hervorbrach. Die Götter und Heiligen der Maler sind jetzt nur noch akademische Schemen, oder Reminiszenzen aus den Werken älterer Meister.

Der erste Maler dieser Zeit in Dresden, Louis Silvestre (1675 — 1760), war ein Schüler Lebrun's, in Paris geboren und durch Le Plat an den kursächsischen Hof gekommen. In dem Plafondbilde des mathematischen Saals im Zwinger, 1717 und 1723 gemalt, die Erhebung der Psyche zum Olymp darstellend, bricht wirklich wieder ein Schimmer der Farnesina hervor. Das blühende Kolorit, die jugendlich vollen Formen, dieser auf Wolken gruppirten, grossen Kinder, alles das stimmt ganz gut zu dem beabsichtigten Eindruck träumerisch sinnlichen Behagens. Später wollte Silvestre nur noch Porträts malen; von ihm, das Porträt Friedrich August's II., und das Friedrich August's III. im grünen Gewölbe zu Dresden. Sein letztes Bild, ein heiliges Abendmahl, sandte Silvestre 1752 aus Paris nach Dresden. Andere Gemälde im Zwinger sind vom Italiener Pellegrini ausgeführt.

Unter dem Grossen Kurfürsten waren in Berlin meist Franzosen und Holländer thätig. Gedeon Romandon kam 1675 nach Berlin und wurde nach Italien geschickt um in Modena die Bilder Correggio's zu kopiren. Friedrich van Roye, Blumen- und Früchtemaler aus Haarlem, 1669 nach Berlin berufen, war an der Dekoration des Schlosses in Potsdam thätig. Ausserdem noch, Friedrich de Coussy, ein Mohr aus Guinea, Adam de Clerck, Nuglisch und Pribusch, sämmtlich ebenfalls in den Schlössern beschäftigt.

Unter Kurfürst Friedrich III. war Mathias Terwesten (1649 — 1711), zusammen mit Schlüter, hauptsächlich an der Einrichtung der neuen Akademie der Künste 1694 betheiligt. Terwesten, ein Schüler Wieling's in Holland, ging später nach Italien, Frankreich und England, und kam 1692 als Hofmaler nach Berlin. Der Schlüter'sche Schlossbau in Berlin hätte den ersten Rektoren und Mitgliedern der neuen Kunstakademie, Terwesten, Werner, Probner, Gericke, Lubienitzki, Leygebe und Wenzel eine schöne Gelegenheit bieten müssen ihr Talent zu bethätigen; aber sie alle erhoben sich nicht annähernd zu der genialischen Höhe, die Schlüter als Bildhauer und Dekorator einnahm. Sogar die generellen Entwürfe zu den Malereien musste Schlüter selbst liefern; der übrigens auch malte, denn eine Oelskizze von ihm auf Holz, den Grossen Kurfürsten im Helm vorstellend, war früher vorhanden. Terwesten malte das Deckenstück der Porzellankammer im Schlosse zu Oranienburg, später in Berlin und Potsdam noch mehrere Plafonds. Joseph Werner aus Bern (1637 bis 1710), Schüler von Mathäus Merian in Frankfurt, ging Studien halber nach

Rom, lebte später in Augsburg, kam 1695 nach Berlin und wurde zum Direktor der Kunstakademie an Terwesten's Stelle ernannt. Werner ging 1706 nach der Schweiz zurück. Michael Probner aus Graudenz († 1701), war ebenfalls Direktor der Akademie der Künste in Berlin. Mathias Terwesten's jüngerer Bruder, Augustin Terwesten, 1670 in Prag geboren, der älteste Schüler der neuen Berliner Malerakademie, malte 1705 ein Deckenstück im Charlottenburger Schlosse. Im Jahre 1710, nach seines Bruders Tode, ging er nach Holland zurück. Nicolaus Bruno Belau (1684—1747), zu Magdeburg geboren, ein Schüler Terwesten's, malte das Deckenstück im grossen Schlüterschen Portal des Berliner Schlosses, und ging dann nach Italien. Nach Berlin zurückgekehrt, malte er im dritten Zimmer, hinter der Bildergallerie, ein Gastmahl Kaiser Karl's VI., dann den Plafond im von Kameke'schen Gartenhause zu Berlin u. a. Cornelius Abraham Bega, 1650 in Holland geboren, kam 1688 aus dem Haag nach Berlin und malte die Belagerung von Stettin, als Muster für eine gewirkte Tapete, dann fünf Bilder an einer Ehrenpforte beim Begräbnisse König Friedrich Wilhelm's. Johann Georg von Hamilton malte Pferde, Geflügel, Blumen, wurde von Wien berufen und ging nach König Friedrich's I. Tode dahin zurück. Paul Leygebe, Sohn des berühmten Eisenschneiders Gottfried Leygebe, 1664 zu Nürnberg geboren, kam mit seinem Vater nach Berlin, malte Pferde und Jagdstücke und wurde Professor der Anatomie an der Akademie. Im Schlosse zu Berlin, sind zwei Plafonds von ihm; ausserdem im Schlosse zu Potsdam ein Triumphzug des Grossen Kurfürsten, den man ihm zuschreibt. Theodor Lubienitzky aus Krakau, Schüler von Stur in Hamburg, später von Lairesse in Holland, ging nach Florenz und dann nach Hannover, kam 1697 nach Berlin als Historien- und Landschaftsmaler. Michael Maddersteg aus Amsterdam (1659—1709), Schüler von Backhuyzen, Marinemaler und Schiffsbaumeister, kam 1698 nach Berlin. Der König liess von ihm eine Fregatte in Holland bauen, und nach Berlin bringen; dieselbe wurde später an Czaar Peter geschenkt. Peter de Coxcie aus Holland, malte in van Dyck's Manier und lebte seit 1705 in Berlin. Von ihm, das Deckenstück der Bildergallerie im Berliner Schlosse, der Plafond im Zimmer No. 12, den König Friedrich Wilhelm noch als Prinzen darstellend, und die schöne Decke der Schlosskapelle in Charlottenburg, Glaube, Liebe und Hoffnung darstellend, mit biblischen Historien grau in grau, auf beiden Seiten. Die letzteren Bilder sind mit Oelfarbe auf Kalk gemalt, nur die kleineren der Vorkirche sind in Fresko. Emanuel Theodor Gericke aus Spandau (1665 — 1730), anfangs Schüler bei Romandon, später mit Elias Terwesten in Rom, um die Antiken für die neue Kunstakademie in Berlin abzugiessen, studirt dann einige Jahre bei Carlo Maratta, malt nach seiner Rückkehr Deckenbilder in den Schlössern, auch

das Altarbild der Nicolaikirche, aber ziemlich mittelmässig. Anton Schoonjans, zu Antwerpen geboren, (1655—1726), hat viel in Düsseldorf und an andern deutschen Höfen gemalt, stirbt in Wien. Im Charlottenburger Schlosse, in der blauen Kammer, ein Deckenbild von ihm, Flora von Zephyr gekrönt, in Verbindung mit Schlüter'schen Basreliefs, ausserdem noch mehrere Plafonds mit Grotesken und Figuren. Johann Friedrich Wenzel, zu Berlin geboren (1670—1729), Schüler von Queerfurt und Harms in Braunschweig, dann von Carlo Maratta in Rom, wurde 1703 nach Berlin zurückberufen um die Krönungsceremonie zu malen. Später von ihm, im Berliner Schlosse, der Plafond im Wohnzimmer der Königin, dann im Rittersaale, die Thaten Friedrich's I., und im Schlosse zu Oranienburg ein Plafond mit der Apotheose des Hauses Oranien. Nach dem Tode des Königs ging Wenzel nach Dresden.

Die Fresken der Kuppel der Pfarrkirche zu Maria Treu in Wien von Maulbertsch, vermuthlich erst 1716 ausgeführt. Sechs Sopraportenbilder im fürstlich Schwarzenberg'schen Gartenpalais, mit Kindergruppen, sind von Strudel. Das Deckengemälde in der Kuppel der kaiserlichen Hofbibliothek, die Wissenschaften und Künste darstellend, von Daniel Gran. Die Fresken in der Karlskirche in Wien, ebenso den grössten Theil der Fresken in der Pfarrkirche zu St. Peter hat Rothmayer von Rosenbrunn geschaffen.

In München, im Betsaal der deutschen Kongregation, Landschaften von J. Beich, die bayerischen Wallfahrtsorte darstellend.

Immerhin giebt es in dieser Zeit noch einige vortreffliche Porträtmaler. Der Ungar Adam Manyoki, 1710 in Dresden, kam 1720 nach Berlin, musste aber wegen verdächtigen Umganges mit dem berüchtigten Clement, seinem Landsmann, flüchten. Von Johann Kupetzky, ebenfalls aus Ungarn (1666—1740), befindet sich ein tüchtig gemalter heiliger Franziskus im Berliner Museum und gute Porträts von ihm anderwärts. Balthasar Denner in Hamburg (1685—1749), berühmt durch seine Porträts alter Männer und Frauen, in voller Naturwahrheit, aber ohne geistiges Leben dargestellt, studirt 1707 an der Berliner Akademie, lebt später in Dresden und nach 1730 in Hamburg.

Der Schlachtenmaler Georg Philipp Rugendas von Augsburg (1666—1742) hat zahlreiche vortreffliche Bilder gemalt, voll Kraft und Feuer und mit geistreichster Auffassung. Seine Stoffe sind meist Schlachtszenen oder friedliche Darstellungen des Soldatenstandes.

d) Dekoration.

Eine so vorzüglich klassische vornehme Dekorationsart, wie sie Frankreich aus der Zeit der Kardinäle Richelieu und Mazarin aufzuweisen hat, fehlt

allerdings in Deutschland gänzlich. Als die französische Klassik in Deutschland eindrang, kam bereits mit dem serieusen Stile Lepautre's das leichtere Genre Berain's und der Uebergangsstil Daniel Marot's mit herüber. — Augsburg bildete



Fig. 230. Titelblatt von U. Stapf (n. Maîtres ornemanistes).

damals in Deutschland den Mittelpunkt für die Kleinmeister, Ornamentstecher, Schnitzer und Maler. Johann Ulrich Stapf, Ornamentstecher in Augsburg, arbeitet um 1700, ist einer der ersten, welche den Ornamentstil der französischen Klassik durch seine Stiche verbreitet; aber sein unruhiges und zerrissenes Laubwerk, welches den Pflanzencharakter nur konventionell wiedergiebt, ist

bereits eine schwerfällige Uebersetzung des Genre Berain ins Deutsche (Fig. 230). Die Franzosen nennen diese Art Blattwerk «Genre Chicorée» (Cichorie, Wegwart). — Stapf folgt der Zeit nach direkt auf Unteutsch, den Vertreter des «Genre Auriculaire», der schlechtesten Abart des Barockstils. — Leonhardt Heckenauer arbeitet in Augsburg und München bis 1704. Er will die neue römische Renaissance geben, aber in Wahrheit giebt er ebenfalls das Genre Chicorée, unruhig und zerrissen in den Blattformen, wenn auch etwas besser als Ulrich Stapf. Friedrich Jacob Morisson, Zeichner und Juwelier, um 1693 in Wien und Augsburg, giebt das französische leichte Genre Louis XIV., nach der Weise Berain's, reiner wieder. Albrecht Biller, Goldschmied in Augsburg (1663—1730), und Abraham Drentwett, Ornamentstecher in Augsburg, sind sehr elegante Nachahmer desselben Dekorationsstils.

In der letzten Zeit des 17. und in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts geräth das italienische Ornamentgenre in Deutschland ganz in Vergessenheit, mindestens in der Detaillirung; es herrscht allein die Nachahmung der glänzenden französischen Meister des Stils Louis XIV. Paul Decker aus Nürnberg (1677 bis 1713), als Architekt noch sehr dem borrominesken Stile huldigend, beweist sich in seinen zahlreichen, vortrefflich gezeichneten Ornamentwerken als ein entschiedener Nachahmer der französischen Klassik, ohne grosse eigene Originalität. Ebenso, ein anderer grosser Ornamentmeister dieser Zeit, Johann Jacob Schübler, ausserdem Mathematiker, Maler und Bildhauer; er stirbt 1741 zu Nürnberg. Von ihm, die Kompositionen reicher Interieurs, wie bei Decker. Johann Leonhard Eysler, Goldschmied und Kunststecher in Nürnberg, arbeitet gegen 1731 in demselben Stile wie die vorgenannten.

Der Dekorationsstil Andreas Schlüter's erhebt sich oft zum Adel der echten nachmichelangelesken Schule, sowohl in seinen Deckenerfindungen von grosser Schönheit, als auch in seinen dekorativen Wandskulpturen. Die Stuckdecke im Portal No. V des Berliner Schlosses, mit Schildern und Trophäen, ist in dieser Art mit gänzlicher Vermeidung der Cartousche erfunden. Die Schlüterschen Decken der Säle und Zimmer im Schlosse zeigen meist einen bemalten Plafond mit reicher Rahmung, in Verbindung mit grossen Stuckdekorationen und bildergeschmückten Vouten (Figur 231). Im grossen Treppenhause des Schlosses sind die Titanenfiguren bemerkenswerth, welche die Treppenläufe tragen, ebenso die freie Verbindung der Skulptur mit der Malerei des Plafonds. Die Wandarchitektur der vornehmeren Räume ist meist durch Pilasterstellungen gebildet, einfach und streng wie im Schweizersaale, oder von ausserordentlicher Pracht der Detailirung, wie in der brandenburgischen Kammer. Der Hauptton ist auch hier wieder auf die schmückenden Skulpturen gelegt, wie im Rittersaal auf die meisterhaft schwungvolle Behandlung der

Sopraporten, mit der Darstellung der vier Welttheile (Qu. Dohme, Königliches Schloss in Berlin). In der Wahl der Figurenmotive hat Schlüter dieselbe unbewusste Vornehmheit und Grossartigkeit, wie die grossen französischen Dekoratoren Lebrun und Lepautre; erst in Schlüter's Ornamentik macht sich der Einfluss Berain's und Marot's geltend, besonders in seinen Akanthusbildungen. Eine sehr schöne Art der Flächenornamentik, aus Rahmtheilen mit beglei-

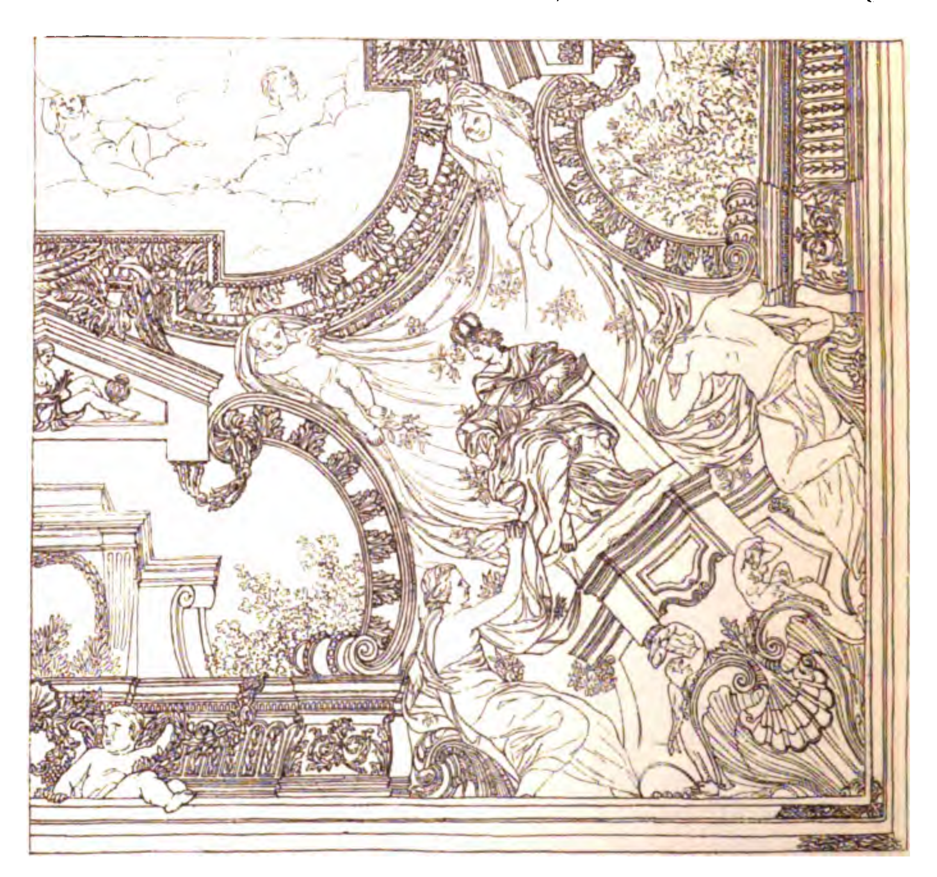


Fig. 231. Decke einer Paradekammer im berliner Schlosse von Schlüter.

tendem Akanthus gebildet und durch figürliche Bildungen belebt, zeigt sich in den Holzschnitzereien der Fensterleibungen in der brandenburgischen Kammer und in den grossen Thüren des Rittersaales. Im Allgemeinen ist das Cartouschenwerk in der Schlüter'schen Ornamentik nur mässig verwendet und mit Feinheit behandelt. Die Farbenstimmung der Schlüter'schen Räume, in den sehr bemerkenswerthen sogenannten Kurfürstenzimmern des Charlottenburger wie des Berliner Schlosses, ist kräftig mit häufiger Vergoldung, welche letztere aber nur als der Ton eines Farbenakkords wirkt. Die gelegentlich ganz

vergoldeten Thüren, Gesimse und Decken fügen sich harmonisch dem übrigen reich behandelten Ganzen ein. Ein sehr vornehm wirkender Raum ist der Marmorsaal des Potsdamer Stadtschlosses, an dessen Decke Schlüter ebenfalls thätig gewesen ist; allerdings gehört die Vollendung in der Hauptsache erst Knobelsdorff an.

Das Triumvirat der Wiener Klassik, Fischer der Ältere, Martinelli und Hildebrand, ist noch entschiedener italienisch in seiner Raumgestaltung und Dekoration. Die vornehmsten Räume werden mit Vorliebe gewölbt und die Wände durch Einführung der Ordnungen verziert; damit verbindet sich ein brillanter serieuser Stuckstil, mit seltener Anwendung der Cartouschenform und vielen Trophäen. Erst bei Hildebrand geht die Behandlung zu einer leichteren Manier und in der figürlichen Skulptur zur häufigeren Verwendung von Kinderfiguren über. Die malerische Deckenbehandlung, fällt meist in die Pozzo'sche Manier, mit architektonischen Perspektiven und Durchsichten, welche durch allerlei Figuren belebt sind. Die Marmorarbeiten im fürstlich Schwarzenberg'schen Gartenpalais, von den Brüdern Johann und Bathasar Haggenmüller, die Vergoldungen vom Bauamtsmaler Johann Franz Hörl ausgeführt.

Die Stuckaturen und Malereien der St. Anna-Pfarrkirche in München von den Gebrüdern Asam, Egidius dem Stuckator und Cosmas Damian dem Maler zeigen bereits den Uebergang zum Roccoco, wie schon beim Abschnitt «Architektur» erwähnt ist.

e) Kunstgewerbe und Kleinkunst.

Die Kunst des Bronzegusses wurde durch den Schweizer Bathasar Keller in Paris, den berühmten Giesser und Erfinder der modernen Bronze, wieder auf eine hohe Stufe der Entwickelung gebracht, und durch seine Schüler in andere Länder übertragen. Als die Gebrüder Hinze, seit 1673 kurfürstliche Stückgiesser in Berlin, sich weigerten, wegen hohen Alters den Guss der Schlüter'schen Reiterstatue des grossen Kurfürsten zu übernehmen, wurde Jacobi zu diesem Unternehmen berufen. Johann Jacobi, 1664 zu Homburg vor der Höhe geboren, wanderte als Schmiedegeselle nach Frankreich und kam in die berühmte Werkstatt Keller's. Von hier wurde derselbe 1697 nach Berlin berufen, goss zuerst die Statue Friedrich's III. nach Schlüter und das Reliefbild des Kurfürsten für das Berliner Zeughaus nach Hulot, dann um 1700 die Reiterstatue des grossen Kurfürsten mit den Sklaven, sein Hauptwerk, wieder nach Schlüter. Später Inspektor der Königlichen Giesserei, goss Jacobi meist Kanonen.

Der Geschmack der prachtliebenden Höfe begünstigte in dieser Zeit besonders die Phantasiearbeiten in Gold und Edelsteinen. Derartige Stücke sind im grünen Gewölbe zu Dresden zu einer Sammlung von unvergleichlichem Reichthum vereinigt. Der Stamm derselben existirte bereits unter Herzog Georg dem Bärtigen († 1539), aber erst Kurfürst August (1553—1586) der Goldmacher, zur Zeit der Adepten Beuther und Schwertzer, gab der Sammlung eine grössere Ausdehnung und hinterliess noch 17 Millionen Reichsthaler in Baarem. Kurfürst Johann Georg I. (1611—1656) beschaffte hauptsächlich Elfenbeinarbeiten und Johann Georg II. (1650—1680) fuhr ebenfalls in der Vermehrung des Schatzes fort. Die Einrichtung des jetzigen Lokals geschah erst 1721—1724, unter August dem Starken (1697—1733), Kurfürsten von Sachsen und König von Polen. Der Hauptkünstler dieser Zeit, auch der deutsche Cellini genannt, ist Johann Melchior Dinglinger, Hofjuwelier und Günstling August's II., geboren zu Biberach bei Ulm 1665, gestorben 1731. Dinglinger arbeitete zuerst in Augsburg und Nürnberg, dann in Paris unter Aved und wurde 1702 nach Dresden berufen. An künstlerischem Werth können sich seine Arbeiten zwar nicht mit denen des grossen Cellini messen; es sind mehr kostbare Kuriositäten, die Dinglinger mit grossem mühseligen Fleiss und Geschick zusammenbringt. Im grünen Gewölbe befinden sich von ihm zahlreiche und oft sehr umfängliche Arbeiten. Ein ägyptisches Alterthums-Museum en miniature, oder ägyptische Mythologie nach Dinglinger's Idee, die Figürchen reich mit Edelsteinen besetzt; dann der sogenannte Hofhalt des Grossmoguls Aureng-Zeyb zu Delhi, der von 1659—1707 regierte. Die letztere Arbeit dauerte acht Jahre, für Dinglinger, seine Familie und Gehülfen, wurde mit 58485 Thalern bezahlt, und stellt einen Tafelaufsatz vor, zwei Ellen im Quadrat. Eine silberne Platte ist mit Gebäuden eingeschlossen und in drei Höfe getheilt, welche durch eine Menge indischer Figuren aus Gold und prachtvoller Emaille belebt werden; den Grossmogul mit Leibwächtern, Fürsten u. s. w. nachbildend. Weitere Werke Dinglinger's im grünen Gewölbe: eine Vase aus Chalcedon mit dem ruhenden Herkules, der Obeliskus Augustalis, 2 Meter hoch mit 240 Kameen und Intaglien von Hübner, drei Werke in Form von Monstranzenhäuschen, Ausbruch, höchsten Grad, Folge und Ende der menschlichen Fröhlichkeit darstellend, mit aus der Antike geschöpften Motiven, und ein Theeservice von vergoldetem Silber, dessen Tassen von emaillirtem Gold, mit kuriosen Malereien verziert sind; dasselbe zeigt bereits den Roccocostil. Gehülfen Dinglinger's waren, der schon genannte Edelsteinschneider Hübner, die Juweliere Döring und Köhler, dann seine Brüder, Georg Friedrich als Emailleur († 1720) Georg Christoph als Goldarbeiter, und sein Sohn Johann Friedrich (1702—1767), ebenfalls als Goldarbeiter. Von den 5 Töchtern Dinglinger's ist die eine, Sophie

Friederike (1736—1785), als Emaillemalerin berühmt geworden. Ausser den vorgenannten Werken Dinglinger's, des Vaters, befinden sich noch von ihm oder von seinem Sohn Georg Friedrich im grünen Gewölbe: das Göttermahl, Kopie in Emaille nach Ellinger's Gemälde, das Porträt August des Starken in Emaille, eine Tafel mit Emailleporträts, sechs Emailleporträts angeblich der Maitressen August's II., das Emaille einer Bärenhöhle, eine Stahlvase mit einer Opferszene, eine kostbare Tafeluhr von einem Dromedar getragen, ein Uhrgehäuse mit Emaille, eine emaillirte Gruppe mit Perlen, eine weibliche Figur, Glaube, Liebe und Hoffnung darstellend, aus Perlen, ein Jaspispokal, als geflügelter Drache gebildet, auf dessen Rücken eine fürstliche Dame sitzt, eine Vase mit Kindergruppe und Böcken auf dem Deckel, eine Trinkschale mit dem Lieblingspferde August's II., ein Trinkhorn aus Rhinozeroshorn in Form eines Segelschiffes, dann die grösste bekannte Emaille, eine heilige Jungfrau auf Kupfer ausgeführt von Georg Friedrich Dinglinger. Vom Hofjuwelier Köhler, um 1700, ebenfalls im grünen Gewölbe, eine Stutzuhr ganz mit Edelsteinen bedeckt, ein Uhrgehäuse mit Emaillen, eine emaillirte Gruppe mit Perlen, die Figur der Spitzenklöpplerin Barbara Uttmann aus Annaberg aus Elfenbein, Gold und Juwelen bestehend, der Sackpfeifer nach einer Zeichnung Dürer's, dann noch der Töpfer, der Schleifer und der Schuhmacher aus emaillirtem Gold und Edelsteinen hergestellt. Von J. Bernhard Schwarzeburger aus Frankfurt a. M. (1672—1741) und seinen drei Söhnen, sämmtlich Bildhauer und Edelsteinschneider, im grünen Gewölbe, 1714 gearbeitet, ein Kaminsims aus Achat, Onix, Sardonix, Lapis Lazuli und Marmor nach Art der florentiner Pietra dura mit allegorisch-figürlicher Darstellung. Von denselben, zwölf kleine Büsten römischer Kaiser in buntem Marmor auf Messingpostamenten. Von Ismael Mengs, geboren 1690 zu Kopenhagen, gestorben 1764 zu Dresden, ein Ecce Homo in Emaille, im grünen Gewölbe. Von demselben ebenda, ein Mosaik in Pietra dura, Alexander und Diogenes. Ein grosses silbernes Becken mit einem Bacchusfest in getriebener Arbeit, im grünen Gewölbe, vom Augsburger Goldschmied Andreas Thelott (1654 bis 1734). Ebenda von Irminger, Goldschmied in Berlin, um 1697 gearbeitet, ein massiv goldener Pokal mit emaillirten Jagdstücken. Auch von Jean Pierre und Ami Huault, den Genfer Emaillemalern am Berliner Hofe, befindet sich ein Stück, zwei Magdalenen in eine Tafel eingefügt, im grünen Gewölbe. Vom Kunstdrechsler Stephan Zick, Sohn († 1715), verschiedenes, und von Leberecht Wilhelm Schulz, Elfenbeinschneider aus Meiningen (1674—1764), ein Becher aus Hirschhorn und vergoldetem Silber, worauf eine Jagd eingeschnitten. Von Krüger, der am Ende des 17. Jahrhunderts von Danzig nach Dresden gekommen, sind 4 Bettler vorhanden, nach Zeichnungen des Murillo

geschnitten; von J. Schäfer in Holz geschnitzte Löffel, mit biblischen Darstellungen, vom Jahre 1668. Ein grosses Giessbecken in Silber, mit einer Jagdszene, vom Goldschmied Otto Männlich in Berlin (1625—1700), im grünen Gewölbe zu Dresden.

Neues, in der Art der früher üblichen Prunkstücke der Innungen, Becher und Kannen, kommt jetzt nicht mehr vor. Ein silberner Kronleuchter, in der gothischen Marktkirche zu Münden an der Fulda von 1691, scheint sich an ältere Formen anzulehnen (Qu. Ortwein, deutsche Renaiss. Abthlg. 13). Unter König Friedrich I. wird in Berlin Andreas Haid, Goldschmied aus Augsburg genannt, als Verfertiger vieler der grossen silbernen Wandleuchter in den Paradekammern des Berliner Schlosses; dann Peter Loft um 1704 als Kunstgoldschmied und geschickter Zeichner.

Von D. Conrad, Graveur, einem Schüler Kellerthaler's, um 1681, eine vergoldete Kupferplatte, mit dem punzirten und geätzten Porträt Johann Georg's III., im grünen Gewölbe zu Dresden. Johann Christian Koch, zu Aken a. d. Elbe 1608 geboren, stirbt 1742 zu Gotha, ein Medailleur von Ruf, ist der Schüler Wermuth's zu Gotha, arbeitet 1707 in Berlin, geht dann nach Holland und England. Levi, ein vortrefflicher Wappenstecher, lebte um 1710 in Berlin. Raymund Falz, berühmter Medailleur, 1658 zu Stockholm geboren, Schüler von F. Cheron in Paris, wird 1688 nach Berlin berufen und stirbt daselbst 1703.

Christian Ungelter, Eisenschneider in Augsburg, kam 1678 nach Berlin als Münzinspektor. Peter Formery, Eisenschneider und Büchsenmacher aus Sedan († 1738), kam 1668 nach Berlin. Von ihm sind noch Arbeiten im Antiquariat des Berliner Museums aufbewahrt.

Die ganz vorzüglichen Holzschnitzarbeiten, besonders an den Thüren im älteren Theile des Charlottenburger Schlosses bei Berlin, sind von Ring. Johann Leopold Baur, ein geschickter Schnitzer in Holz, Elfenbein und Stein, war ebenfalls in Berlin beschäftigt, ging aber nach Augsburg zurück, und starb dort 1760.

Die Schlosserarbeiten der Zeit halten sich mehr an den älteren Barockstil, wie die schönen Arkadengitter von 1688 am spanischen Bau in Köln zeigen. Kelche und Stengel treten stark aus der Fläche hervor, die breit auslaufenden Schnecken sind stets doppelt und schliessen andere ein. Das Einfassungsgitter des Taufbeckens, in der Marienkirche zu Braunschweig von 1675, hat noch den Charakter der Deutschrenaissance (Qu. Ortwein, deutsche Renaiss. Abthlg. 29). Das geschmiedete Gitter an der Bose'schen Grabkapelle in Zwickau von 1678 ist eine reiche Barockarbeit von Meister Daniel Vogel. Das Rankenwerk aus Rundeisen ist theilweise durchsteckt, theils an den Knoten-

punkten durch übergelegte Bunde befestigt und mit Blättern, Blumen und Masken verziert. Aufgenietete Medaillons enthalten Bibelsprüche und Gemälde,

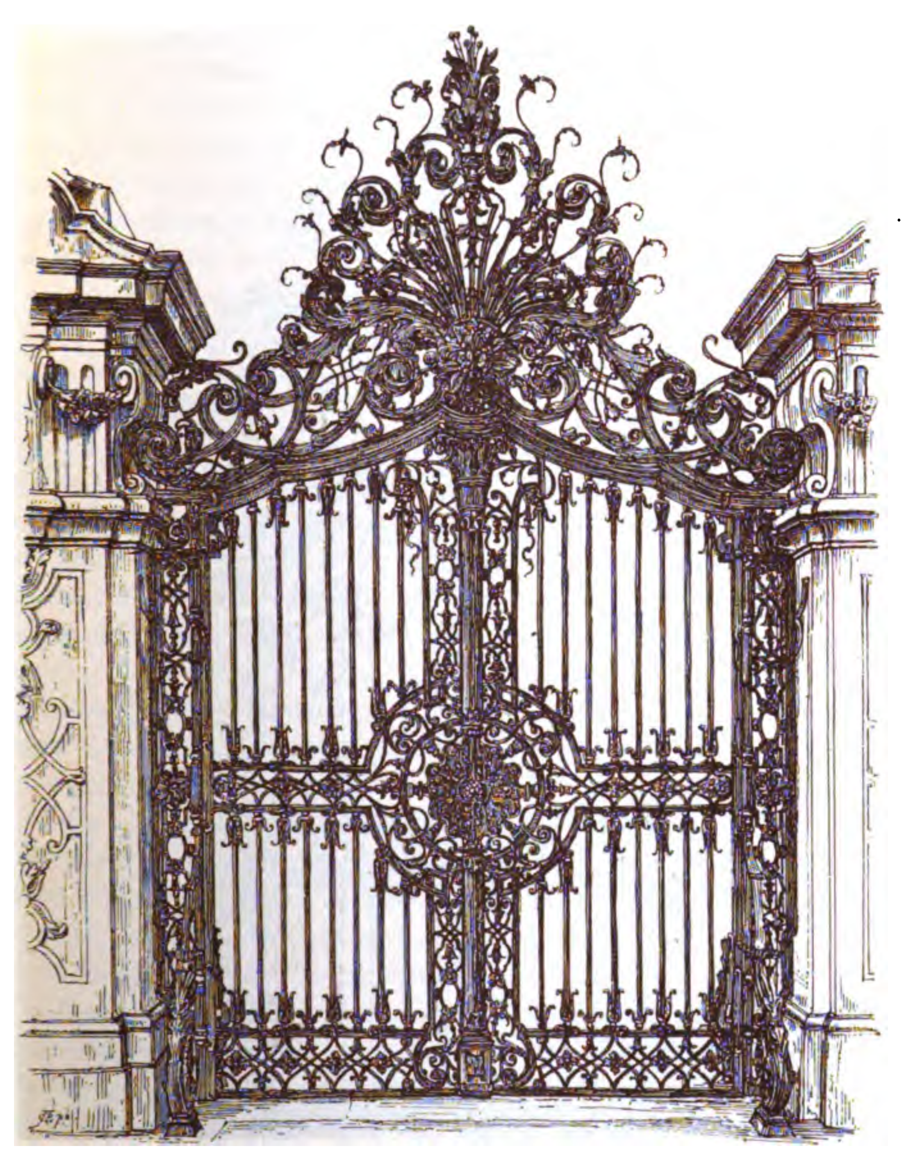


Fig. 232. Schmiedeeisernes Thor vom Paradiesgarten des Belvedere in Wien.

wie auch die ganze Arbeit überaus reich bemalt und vergoldet ist (Qu. Ortwein, deutsche Renaiss. Abthlg. 33). Das Gitter um den schönen Brunnen in Neisse, von 1686, eine tüchtige Arbeit des Meisters Wilhelm Helleweg, in älterer Stilfassung. Die schönen schmiedeeisernen Gitter im Münster zu Ulm

von Johann Vitus Bunz, um 1713 gearbeitet, immer noch in den Formen der Deutschrenaissance (Qu. Ortwein, deutsche Renaiss. Abthlg. 20). In der

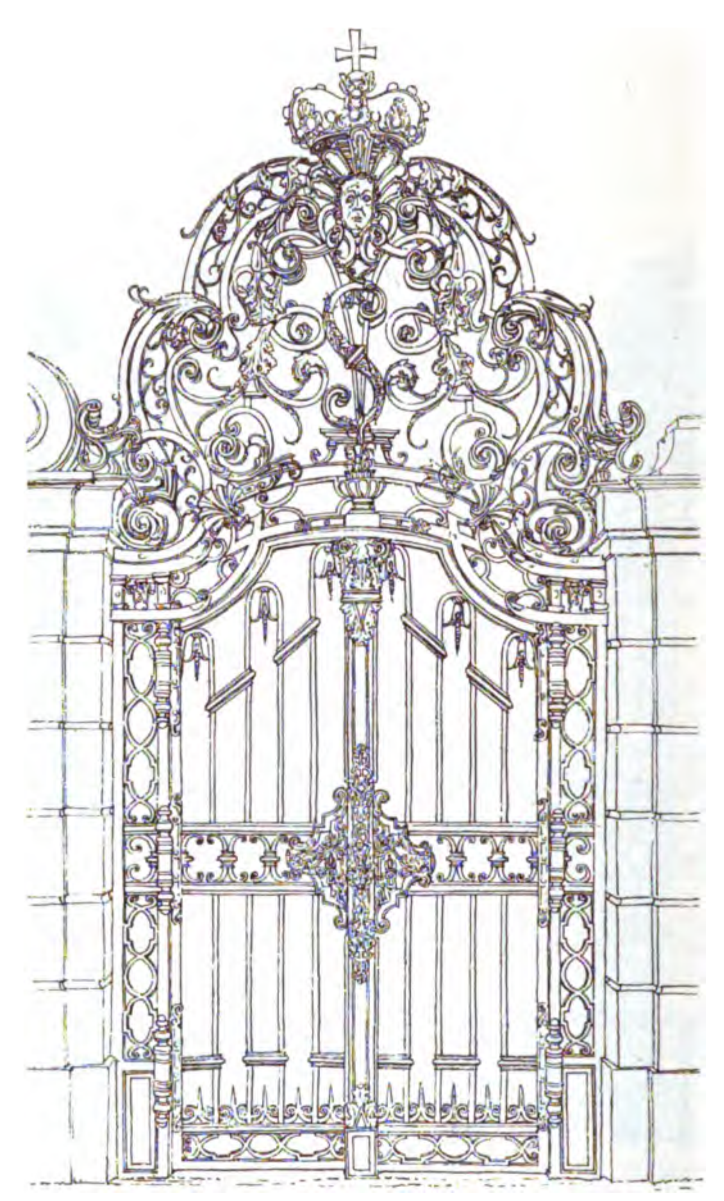


Fig. 233. Schmiedeeisernes Thor vom Belvederegarten in Wien.

Vincenzkirche zu Breslau, um 1727, ein Prachtgitter vom Stiftsschlosser Jacob Mayr, zum Abschluss der Hochberg'schen Kapelle gefertigt, in sehr schwungvoller, eleganter Zeichnung (Qu. Ortwein, deutsche Renaiss. Heft 171). Die

schönen geschmiedeten Thore am Belvederegarten in Wien, in den Figuren 232 und 233 dargestellt, zeigen aber vollständig den Stil der Epoche.

Im städtischen Museum zu Hildesheim, ein Apostelkrug vom Jahre 1787; der Körper desselben ist braun, der Grund der Medaillons ist blau, die Guirlanden sind grün, Blätter und Schrift weiss (Qu. Ortwein, deutsche Renaiss. Abthlg. 35). Das wichtigste Ereigniss auf dem Gebiete der Töpferei bildet die Erfindung des echten Porzellans durch Friedrich Böttger in Sachsen. Derselbe bringt zuerst ein allerfeinstes Steingut zu Stande. Hochpolirte Kaffeetassen in prachtvoll ebenmässiger Porphyrmasse, in der Form ungegliedert, aber höchst zierlich, dünn und leicht, sind davon noch vorhanden. Im Jahre 1709 oder 1711 erfand Böttger in Meissen, zum ersten Male in Europa, die echte Porzellanmasse aus Kaolin, wie sie in China vielleicht prähistorisch ist. Doch erst in der Roccocoperiode gewann die Fabrikation des Porzellans in Meissen eine grosse Ausdehnung, wurde von anderen Fabriken Deutschlands nachgeahmt, und kam endlich auch nach Frankreich. Dort hatte man bisher die Pâte tendre, eine Art opaken Glasfluss ohne Kaolin fabrizirt. Die Goldmacher, und zu diesen gehörte auch Böttger anfangs, waren eine Signatur dieser Zeit und kamen dann fast zufällig auf andere Erfindungen. Schon im 16. Jahrhundert hatte der Adept Sebald Schwertzer eine Art Rubinglas erfunden; eine bläulich purpurrothe Scheibe dieses Fabrikats befindet sich im grünen Gewölbe zu Dresden. Johann Kunkel von Löwenstern (1630 — 1702), Goldmacher und Tausendkünstler in Berlin, erfand dann wirklich die Rubingläser, von denen sich ebenfalls Stücke im grünen Gewölbe befinden.

Die Glasschneiderei wurde vielfach geübt; so sind in der Kunstkammer zu Berlin noch Gläser mit eingeschnittenen Jagden, Schlachten und Historien von Johann Schlurch herrührend, vorhanden. Auch Gottfried Spiller in Berlin schnitt Figuren und Thiere auf Gläsern und Pokalen.

Ein Beispiel der dekorativen Steinskulptur dieser Zeit giebt Fig. 234 in der Darstellung einer Sphynx vom Belvedere in Wien.

Die Arbeit der Stuckatoren bildete auch jetzt einen wichtigen Zweig des Kunsthandwerks und ging oft untrennbar mit der hohen Skulptur zusammen, wie denn Schlüter selbst eine Anzahl eigenhändiger Stuckarbeiten ausgeführt hat. Ein Stuckator Anton Belloni arbeitet 1680—1682 im Schlosse zu Potsdam, andere wie Anton Sala und Nicolaus Caivan um 1701 im Berliner Schlosse. Der Hofstuckator Martin Bolle arbeitete 1702 — 1712 ebenfalls im Berliner Schlosse. Es war damals üblich Schauessen, in Wachs ausgeführt, als Tafelaufsätze zu benutzen; und diese wurden von eigens dazu angestellten Wachsbossirern angefertigt. In Berlin, Abraham Drentwett Wachsbossirer und Silberarbeiter aus Augsburg, Joachim Henne, zugleich Miniaturmaler und Elfenbein-

schneider, und Wilhelm Kolm aus Franken, sämmtlich als Hofwachsbossirer genannt. Michael Andreas Herzog ist um 1710 als Hofheraldikmaler angestellt. Gerhard Dagly und sein Bruder Jacob, berühmte Lackirer und Vergolder aus Lüttich, die den chinesischen Lack nachmachen konnten, besorgten alle Vergoldungen im Berliner Schlosse.

Johann Damnitz arbeitet 1680 an den Springbrunnen im Lustgarten zu



Fig. 234. Sphynx vom Belvedere in Wien.

Berlin, wird 1689 zum Grottirer in Oranienburg bestellt, und kommt später nach Barrata's Tode in derselben Eigenschaft in Berlin. Der Kunstgärtner Simon Godeau, 1632 in Paris geboren, wird von der Herzogin von Orleans 1694 nach Berlin geschickt und führt nach dem von Lenotre herrührenden Plane den Schlossgarten zu Charlottenburg aus.

Die Hautelisse-Tapetenweberei war in Berlin durch zwei Fabriken vertreten, die von Mercier und Vigne. Joseph Franz Casteels wurde 1688 nebst seinem Bruder aus Brabant berufen, um die Kartons zu liefern. Vermuthlich ist ein Theil der im Berliner Schlosse in den Zimmern der Königin befindlichen Hautelisse-Tapeten, welche die Feldzüge des Kurfürsten Friedrich

Wilhelm darstellen, nach den Zeichnungen der Casteels gefertigt. Die Hautelisse-Tapeten im Charlottenburger Schlosse stammen aus der Vigne'schen Manufaktur.

Die Kupferstechkunst, besonders in Augsburg und Nürnberg stark vertreten, beschäftigte auch in Berlin eine Anzahl Künstler: Gottfried Bartsch aus Schweidnitz, Georg Friedrich Leonhard aus Nürnberg († 1680), Johann Hainzelmann aus Augsburg (1640—1693), Schüler von Poilly in Paris. Johann Baptista Broebes aus Paris war anfangs Ingenieur, dann Schüler des Architekten J. S. Marat in der Architektur und im Kupferätzen, kam 1690 als Ingenieurhauptmann in brandenburgische Dienste und wurde Professor der Baukunst an der neuen Berliner Akademie. Er hat die Pläne und Aufrisse der meisten königlichen Schlösser in Kupfer gestochen; indess ist das betreffende Werk «Vues des Palais et maisons de Plaisance de S. M. le roi de Prusse, dessinees et gravées par J. B. Broebes, Augsburg 1733», erst nach seinem Tode erschienen. — Viele Stiche enthalten eigene Arbeit von Broebes und der Vorwurf, den ihm Nicolai macht, er habe sich viel Fremdes angeeignet, ist unhaltbar. Besonders ist das in erster Linie bestrittene Blatt, der Entwurf zu einem Berliner Dome, wohl sicher auch von Broebes erfunden und nicht von Schlüter, denn an diesem Dome, nach italienischer Art in ein grosses Kloster eingepfercht, ist nichts besonders Schlüter'sches zu bemerken. — 1720 wurde Broebes nach Barby berufen, um an dem fürstlichen Schlosse daselbst zu bauen, und starb dort einige Jahre nachher. Von Lorenz Beger, um 1708, vier Kupferstiche, das Feuerwerk bei der Vermählung des Königs mit der meklenburgischen Prinzessin Sophie darstellend. Samuel Blesendorf († 1706), sticht hauptsächlich Porträts. Konstantin Friedrich Blesendorf, der jüngere Bruder, malt in Miniatur und Oel, hat für Schlüter und von Goethe viel gezeichnet und die Arbeiten derselben in Kupfer gestochen, stirbt 1754. Elisabeth Blesendorf († 1706), Schwester der Vorigen, geht mit der Fürstin Menzikof nach Russland. Johann Böcklin hat unter anderen den Aufriss des Chors der Charlottenburger Kirche gestochen. Elias Christoph Heiss, Kupferstecher in Augsburg, hielt sich um 1704 in Berlin auf, kehrte nach Augsburg zurück und starb 1731. Jacob Wilhelm Heckenauer, aus Augsburg, hat mit Paul Decker das Berliner Schloss auf 6 Blättern gestochen. J. W. Michaelis aus Wittenberg (1670—1737) sticht hauptsächlich Porträts, stirbt in Stargard in Pommern. August Oldenburg aus Amsterdam, bei Blesendorf in Berlin gebildet, ging nach dessen Tode nach Amsterdam zurück. Heinrich Jacob Otto, seit 1702 in Berlin, hauptsächlich für Porträts. Johann Georg Wolfgang aus Augsburg (1664—1744) arbeitet in Berlin.

f) Kunstlitteratur.

Das berühmte Werk Pozzo's, das systematische Lehrbuch der ausgebildeten italienischen Barockkunst, wird in Augsburg von Neuem aufgelegt: Andrea Pozzo (Puteus) Perspectivae pictorum atque architectorum, Augsburg. J. Wolf 1706. Mit Kupferstichen von Boxbarth. Fol. Sonst behandeln die Publikationen meist die zeitgenössischen Bauten. Fischer von Erlach, Essai d'une architecture historique, Wien 1720. Mit Taf., giebt neben dem Versuch, die sieben Weltwunder und andere berühmte antike Werke im Geiste der Zeit wieder herzustellen, ein gutes Theil der eigenen Bauwerke Fischer's und seiner Projekte. Ausserdem wird von seinem Sohne herausgegeben: Fischer von Erlach, Jos. Eman, Prospekte und Abrisse einiger Gebäude von Wien. Wien 1713. Mit Taf. — Vermehrte Ausgaben desselben Werkes erfolgen 1715 und 1719. — Kleiner, Salomon, Ansichten sämmtlicher öffentlicher Gebäude, Paläste etc., herausgegeben von Johann Andreas Pfeffel 1727—1737 in 4 Abtheilungen mit Kupferstichen. Wien.—Gran (Daniel), Maler (1694—1757), Decken und Verzierungen der kaiserlichen Bibliothek in Wien. J. J. Sedelmayer sc.

Für die Kenntniss der damaligen Berliner Architektur ist das schon genannte Werk von J. B. Broebes: Vues de Palais etc., wichtig. Paul Decker, der Schüler Schlüter's, giebt eine Anzahl Werke heraus: den Fürstlichen Baumeister, oder Architectura civilis. Wie grosser Fürsten und Herren Paläste etc. füglich anzulegen. Augsburg 1711—1716. 2 Bände. Querfolio. Mit Taf., dann die Architectura theoretico-practica. Leipzig 1720, mit einem Supplement. Ausserdem verschiedene Ornamentwerke von demselben: Schilder vor Bildhauer und Goldschmidt — Bucklein von Tischen in den gemaechern des Königs von Frankreich, Allerhand Arten von Schilden, Gefässen und Schalen, Grotteschenwerk vor Mahler, Goldschmuck, Stuccato etc. und Anderes. — Decker's Werke, in der Hauptfassung italienisch-barock, im Detail dem Genre Berain folgend, sind typisch für die deutsche Klassik, aber als Entwürfe, die nicht zur Ausführung bestimmt sind, haben sie den Nachtheil mit einer gewissen phantastischen Uebertreibung behaftet zu sein. — Von L. C. Sturm in Frankfurt a. O.: Goldmanni. N. Getreulich entdeckte und zu vollkommener Leichtigkeit gebrachte Wissenschaft der Civilbaukunst. Leipzig 1708. Fol., und «Getreue und gründliche Anweisung, worin die Praxis der Civilbaukunst bestehe», Augsburg 1711. Fol. — Bocklern, Andreas, Architekt und Ingenieur: Architectura curiosa nova, exponens fundamenta hydrogogika etc. Nuremberga 1701. — Senckeisen, Joh. Christian, Architekt zu Leipzig um 1707: Leipziger Architektur Kunst und Säulenbuch.



Der Rest besteht in den sehr zahlreichen Arbeiten der Kunststecher, in dem von der französischen Klassik abgeleiteten Genre Chicorée. Unselt, Johannes, Bildhauer zu Augsburg um 1695; Neues Zierathen Buch, inventirt etc. Augsburg 1695. — Preisler, Jos. Daniel, Maler und Ornamentiker zu Dresden, stirbt 1737 in Nürnberg: Anleitung zu Groteschen, Schild und anderen Verzierungen. — Reif, Jos. Conradt, Kunststecher in Nürnberg: Zierathen Büchel vor Glasschneider und Künstler; und Neu inventirtes Laub Bandl und Groteschen-Werk. — Nonnemacher, Markus, Hofebenist in Prag; der architektonische Tischler oder Pragerisches Säulen-Buch etc. Nürnberg, Frankfurt, Leipzig 1710. — Beger, Lorentz, Kunststecher, geboren zu Heidelberg 1663, stirbt 1735 in Frankfurt a. M.: Feu d'artifice tiré à l'ocassion des Noces du roi de Prusse avec la princesse de Meklenbourg en 1708.

2. Klassik und gothische Renaissance in England, von 1670 bis 1725.

Eine kräftige, von einheimischen Talenten getragene Entwickelung des nordischen Barockstils hatte England nicht gehabt, statt dessen hatte Inigo Jones auf die Anfänge der italienischen Spätrenaissance, auf den palladianischen Stil zurückgegriffen. Wren, nach diesem der einzige kunstmässige Architekt seines Landes, hat 1665 Gelegenheit, in Paris das Aufblühen der französischen Klassik zu beobachten und wird ebenfalls in diese Wege gezogen; aber er ist von den heimischen gothischen Traditionen erfüllt und kann sich als Kirchenbauer, der er hauptsächlich ist, nicht von den Grundprinzipien des mittelalterlichen Stils frei machen. Sein eigener Stil zeigt deshalb eine gothische Renaissance, welche den Geist, die Grundsätze der Gothik, mit einem klassischen Detail verbindet, und deshalb wesentlich verschieden ist von der englischen neugothischen Schule, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, welche zwar das gothische Detail wiedergiebt, aber ohne eine Ahnung von der ursprünglichen Bestimmung desselben zu haben. Das klassische Barock der Franzosen wurde erst auf Umwegen, über Holland, durch John Vanbrough, mit holländischer Schwerfälligkeit behaftet, in England eingeführt; blieb aber ohne eine tiefere Einwirkung und bedeutende Nachfolge. Die Schüler Wren's setzen später die gothische Renaissance des Meisters fort, und der sogenannte Stil Queen Anne giebt eigentlich nur die Anwendung derselben auf ländliche Bauten. Bald darauf, noch im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts, beginnt der klassizirende Zopfstil, mit oder ohne französischen Anflug; indess konnte

diese Stilfassung in England als erneute Schule des Inigo Jones auftreten. In der Malerei und Skulptur theilt England in dieser Zeit das Schicksal des übrigen Europas, eine kosmopolitische Kunst ohne nationale Impulse zu besitzen; und obenein fehlen hier einheimische grosse Talente gänzlich.

a) Architektur.

Die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts bringt für England dauernde politische Unruhen, denn dieser Zeitabschnitt umschliesst die Restauration der Stuarts und die Wiederverjagung derselben durch die Oranier, und ist schon deshalb wenig günstig für die Pflege der Kunst. Ausserdem war die Richtung der Geister eine nüchterne, verstandesmässige, und als treffender Ausdruck derselben können die materialistischen Philosophen Locke und Shaftesbury gelten. Das geringe Kunstbedürfniss des Landes wird hinreichend durch den Umstand erhärtet, dass Wren lange Zeit der einzige kunstmässige Architekt in England bleibt, und dass er es hauptsächlich einem äusseren Umstande, dem grossen Brande von London im Jahre 1666 verdankt, wenn er zu den vielbeschäftigsten Architekten gerechnet werden muss. Christopher Wren (1632—1723), der Zeitgenosse des grossen Mathematikers Isaak Newton (1642 bis 1727), war selbst Mathematiker und blieb auch später, seiner eigentlichen Begabung nach, mehr Ingenieur als Architekt. Sein Vater, aus einer alten dänischen Familie stammend, war Dechant in Windsor. Christoph that sich als Mathematiker hervor und lehrte bereits im Alter von fünfundzwanzig Jahren in Oxford. Drei Jahre nach der Restauration der Stuart's findet sich Wren's Name in einer Kommission, welche die alte St. Paulskirche in London zu repariren hatte, als einer der mit der Ausführung dieser Arbeiten beauftragten Architekten. Im folgenden Jahre 1664 gab er die Zeichnung zu dem Sheldonian-Theatre zu Oxford, einem zu litterarischen Uebungen der Universität bestimmten Gebäude, welches den Beweis liefert, dass Wren damals schon ein fertiger Baumeister war. Das kreisförmige Theater, bis 1669 vollendet, ist elegant und zweckmässig, schliesst sich aber noch an die palladianische Richtung des Jones an. Im Jahre 1665 ging Wren nach Paris, entweder um dort den Zustand der Künste zu untersuchen, die soeben die neue Wendung zur römischen Neuklassik nahmen, oder was ebenso wahrscheinlich ist, um seine astronomischen und mathematischen Studien fortzutreiben. Jedenfalls rief ihn der grosse Brand Londons im Jahre 1666 von Paris ab, denn er empfand den Trieb, in die grosse Angelegenheit, den Wiederaufbau der Stadt, einzugreifen und legte einen neuen Bebauungsplan vor, der aber

nur zum Theil angenommen wurde, und fast gar nicht zur Ausführung kam. Indess erhielt er durch den Brand Gelegenheit, St. Paul und etwa 50 andere Kirchen neu zu bauen, und damit einer der bedeutendsten Architekten als Kirchenbauer zu werden; denn auf diesem Felde liegen seine originellen Leistungen, nicht in seinen Palastbauten, die in einer nüchteren palladianischen Richtung beharren.

Das Hauptwerk Wren's ist der Neubau von St. Paul in London, zu dem er im Jahre 1673 verschiedene Pläne vorgelegt, und sofort ein grosses Modell von dem zuerst gewählten Plane gefertigt hatte. Das Modell wird noch im South Kensington-Museum aufbewahrt. Der Plan nähert sich dem Entwurfe Sangallo's für St. Peter: ein griechisches Kreuz mit einer Kuppel, von acht kleineren Kuppeln umgeben und einer Vorhalle. Die Façaden Wren's zeigen eine korinthische Ordnung und eine hohe Attika (Abbildung bei Fergusson). Indess wurde dieser Plan verlassen, als der englischen Tradition widersprechend, und Wren musste einen neuen Entwurf machen, der sich den alten gothischen Kathedralen annäherte; als einzige Neuerung wurde die Kuppel zugelassen. Man kann aber wohl aus der anderweitigen unbeeinflussten Bauthätigkeit Wren's schliessen, dass diese Aenderung ebensowohl seiner eigenen inneren Ueberzeugung entsprach, der zufolge er freiwillig an den Plandispositionen und den konstruktiven Prinzipien der Gothik festhielt, wenn er auch, dem allgemeinen Zuge der Zeit folgend, das Detail in antiken Formen bildete. Der neue Plan zu St. Paul war dreischiffig, mit Querschiff, und Kuppel über der Mitte des Langschiffes (Fig. 235). — Selbstverständlich konnte die Verbindung der Kuppel mit den Seitenschiffen nicht gelingen, ebensowenig wie dies seinerzeit im Dome zu Florenz der Fall gewesen war. — Im Jahre 1675 wurde der Grundstein gelegt, im Jahre 1710 war St. Paul im Wesentlichen hergestellt, und die Kuppel von 1690 bis 1710 erbaut; aber erst 1723 war das ganze Bauwerk mit aller ornamentalen Ausstattung vollendet. Indess erlebte Wren, unterdess 1688 als Nachfolger John Denham's zum Architekten des Königs ernannt, noch die Vollendung des Baues,

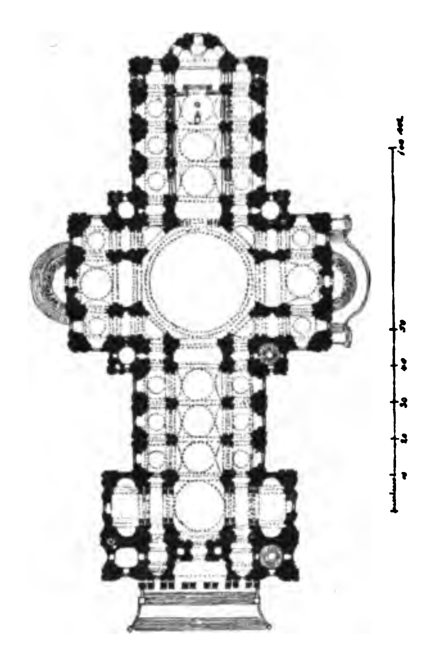


Fig. 235. Grundriss von St. Paul in London (n. Gailhabaud).

hatte sich aber bereits seit 1718, mit Aufgabe seiner Stellung als Generaldirektor der königlichen Bauten, auf das Land zurückgezogen. Das Innere von St. Paul

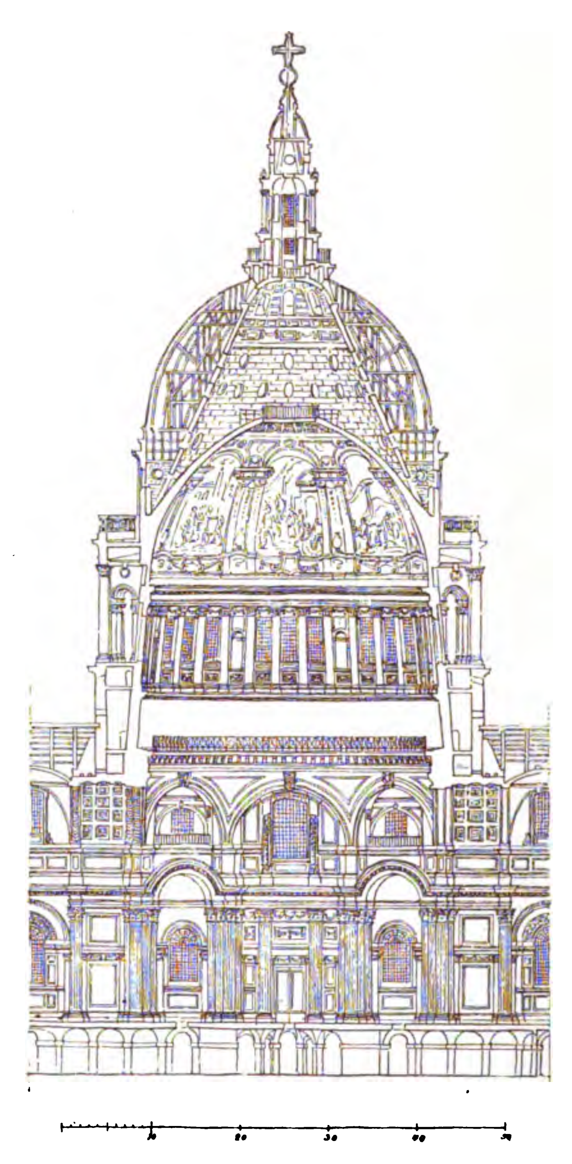


Fig. 236. Längenschnitt von St. Paul in London (n. Gailhabaud).

wirkt nicht sehr glücklich; das sehr verkürzte Querschiff theilt die Kirche in zwei fast gleiche Theile, und die Dekoration erscheint kalt und dürftig. Der Gegensatz der grossen Ordnung des Mittelschiffes, gegen die kleinere der Seitenschiffe, wirkt störend, und die Ueberdeckung jeder Travée des Mittelschiffes mit einer

Flachkuppel trägt nichts dazu bei, die Wirkung zu verbessern; obgleich diese Anordnung mindestens dem Nachempfinden der Raumgrösse besser zu Hülfe kommt, als das ununterbrochene Tonnengewölbe von St. Peter in Rom (Fig. 236). Der stark konische Tambour der Kuppel ist konstruktiv sehr vortheilhaft, aber die schräge Stellung der Pilasterordnung macht sich für die Ansicht aus dem Langschiffe unangenehm bemerkbar. Das Aeussere der Kirche ist ganz ohne Beziehung zum Innern; dies zeigt sich schon an der äusseren Säulenhalle des Tambours der Kirche, die ganz ohne organische Verbindung mit dem Innern geblieben ist, und noch mehr an der zweiten oberen Ordnung der Seitenschiffe, mit den Nischen, unter denen sich kleine Fenster öffnen, denn diese ist nichts als eine richtige Maske zur Verdeckung der Strebebogen des Mittelschiffes (Fig. 237). Sonst zeigt die äussere, wie an Mansart's Dom der Invaliden, in Holz konstruirte, mit Kupfer gedeckte Schutzkuppel, welche ihrer grossen Höhenentwickelung wegen den Charakter eines Mittelthurmes hat, einen guten Kontur; auch die Westfront wirkt durch den Gegensatz des zweigeschossigen, offenen Portikus zu den Thürmen ganz gut; ebenso die Querschiffsfronten, mit ihren halbkreisförmigen Eingangshallen (Fig. 238). Die Paulskirche imponirt nothwendig durch die Grösse ihrer Abmessungen; aber künstlerisch genommen ist ihr Werth ziemlich gering. (Qu. Gailhabaud, Heft 76.) Das Material des Baues ist Kalkstein, von den Portlandinseln.

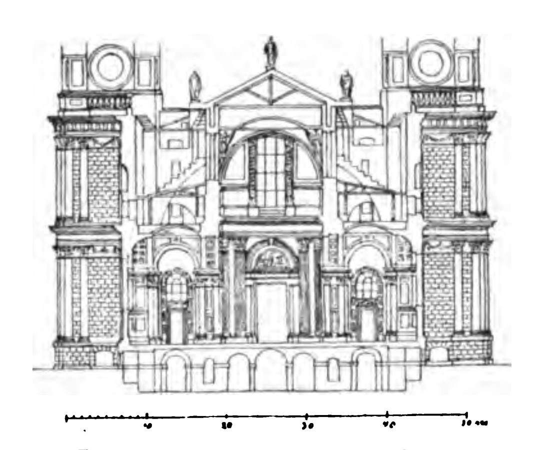


Fig. 237. Querschnitt von St. Paul in London.

In anderen Bauten war Wren als Architekt glücklicher; besonders hervorragend sind seine theilweise sehr ansehnlichen, reich gegliederten Kirchthürme, bei denen ihm seine gothisirende Richtung zu Hülfe kam. Wren hat auch ganz gothisch gebaut, wie 1682 den Towntower zu Oxford. Auch der Thurm von Bow-Church, mit dem oberen Pilastergeschoss und der runden Laterne mit Pyramide, ist in dieser Art ganz gelungen. Das Gothische an diesem Thurme liegt in der Hauptdisposition, in dem Uebergange vom Viereck zur Rundung und in dem Aufbau der in eine Spitze ausgehenden Laterne. Der Plan von St. Stephen's, Wallbrook, hat ebenfalls etwas Gothisches, die Kuppel ruht auf acht Säulen und ist in ein Oblong eingebaut. Das Innere

wirkt sehr originell, wie kaum an einer zweiten Renaissancekirche zu bemerken (Fig. 239 und 240). Der Thurm von St. Bride's, Fleetstreet, ist weniger gut, als der von Bow-Church. Es wiederholen sich zu oft ähnliche Stockwerke und schiessen unangenehm teleskopartig auf. Das Aeussere der Kirche ist sehr einfach,

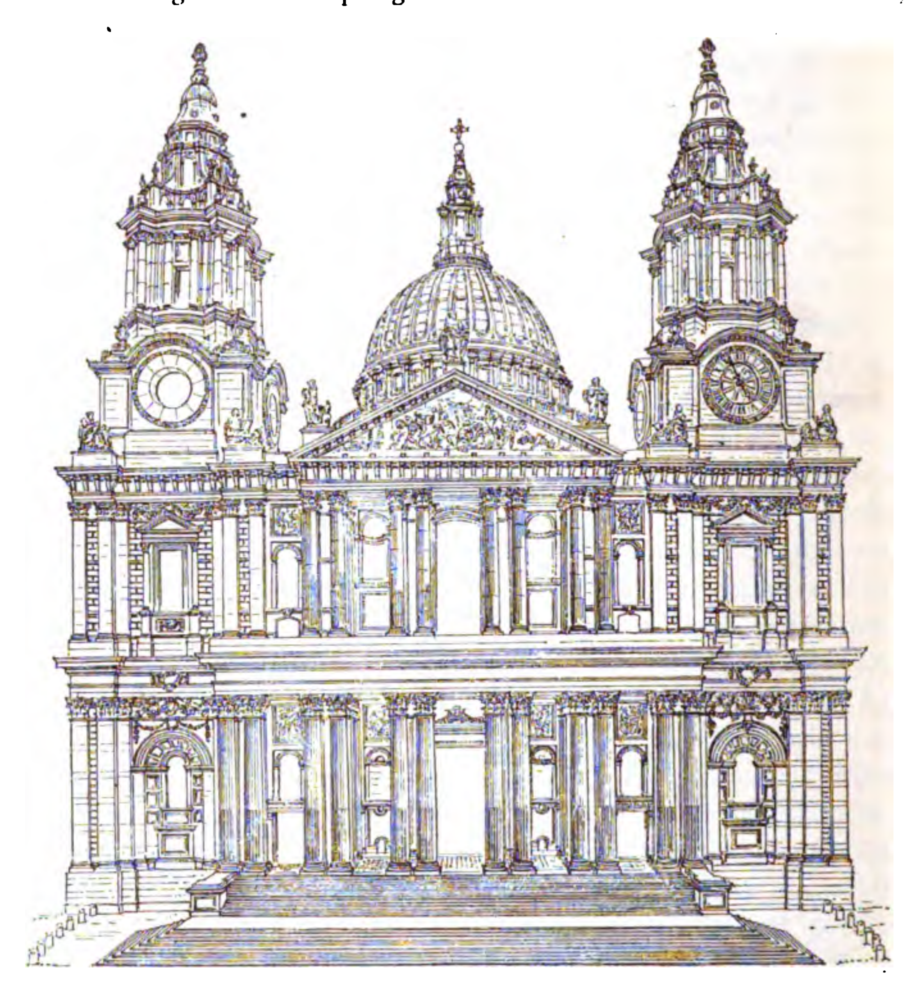


Fig. 238. Westfront von St. Paul in London.

während das Innere durch die Emporenanlage beeinträchtigt wird. St. James's Piccadilly ist im Innern ähnlich mit Emporen ausgestattet wie St. Stephen's, das Mittelschiff mit einem Tonnengewölbe auf Säulen, in welches die kurzen Tonnengewölbe der Seitenschiffe einschneiden. Nur das freischwebende grade Gebälk unter den Gewölben der Seitenschiffe wirkt schwerfällig (Fig. 241).

Wren hat damals schon versucht Klassik und Romantik zu verbinden und dies ist ihm mindestens so gut gelungen, als irgend einem der neueren Archi-

tekten. Weitere ganz gothische Bauten von ihm sind: der kühne und reiche Thurm von St. Michael's, Cornhill, wohingegen die zugehörige Kirche Renaissanceformen zeigt; dann der Thurm von St. Dunstan's in the East. Die westlichen Thürme der Westminsterabtei sind von Wren hinzugefügt, aber die Details sind wenig gothisch. Ebenso ist der Thurm der Pfarrkirche zu Warwick zwar gothisch in den Hauptlinien, aber mit antiker Detaillirung.

Die zahlreichen Palastbauten Wren's, in palladianischer Stilfassung erbaut, sind geringwerthiger als seine Kirchen. Der Palast zu Winchester ist wenig besser als eine grosse Kaserne. Der Mittelbau mit sechs korinthischen Säulen, und die Risalite mit Säulen an den Ecken, können das nicht ändern. Besser ist der Palast zu Hamptoncourt, aber der Unterbau ist zu niedrig, das erste Stockwerk wirkt unruhig und hat schlechte Verhältnisse. Chelsea Hospital ist noch schlechter. Greenwich ist glücklicher, so weit es von ihm ist, vermuthlich sind es die hinteren Flügel. Diese gruppiren sich glücklich mit den früher erbauten Theilen, näher am Flusse. Die Bibliothek in Trinity College zu Cambridge ist sehr zweckmässig angelegt, und hat im unteren Geschosse eine schöne Arkadenhalle in Rundbogen.

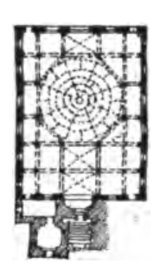


Fig. 239. St. Stephen's, Wallbrook. Grundriss (n. Fergusson).

Das klassische Barock der Franzosen, der Stil Louis' XIV., kam erst durch den holländischen Architekten John Vanbrough (1666 bis 1726) nach England. Schloss Blenheim ist das Hauptwerk seines Lebens. Die Hauptdisposition ist grossartig, ein grosses Oblong um zwei kleine Höfe belegen mit vorspringendem Mittelbau und weit ausladenden Flügelbauten, an der Hauptfront durch etwas unmotivirte Kurven mit dem Hauptkörper des Baues verbunden (Fig. 242). Der Mittelbau enthält grosse Säle und einer der Flügel eine gallerieartige Bibliothek von bedeutenden Abmessungen. Der Aufbau wirkt nicht glücklich, denn die kolossale durch zwei Geschosse gehende Hauptordnung lässt alles andere kleinlich erscheinen. Die Parkfront ist besser als die Eingangsfront, einfach und grossartig, und die beiden viereckten Thürme beenden dieselbe kräftig (Fig. 243). Der Fehler liegt hier wieder in

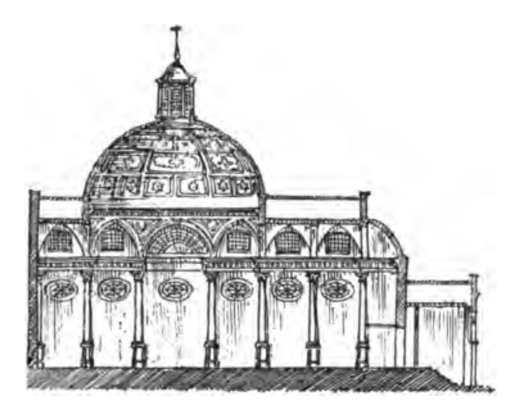


Fig. 240. St. Stephen's, Wallbrook. Inneres (n. Fergusson).

der übertrieben gigantischen Ordnung des Mittelbaues. Am besten sind vielleicht die beiden Seitenfaçaden, in guten Verhältnissen und malerischer Gruppirung. Allerdings ist hier der Mangel einer Verbindung zwischen den in Rustika behandelten Thürmen und dem glatten Uebrigen augenfällig, auch die ver-

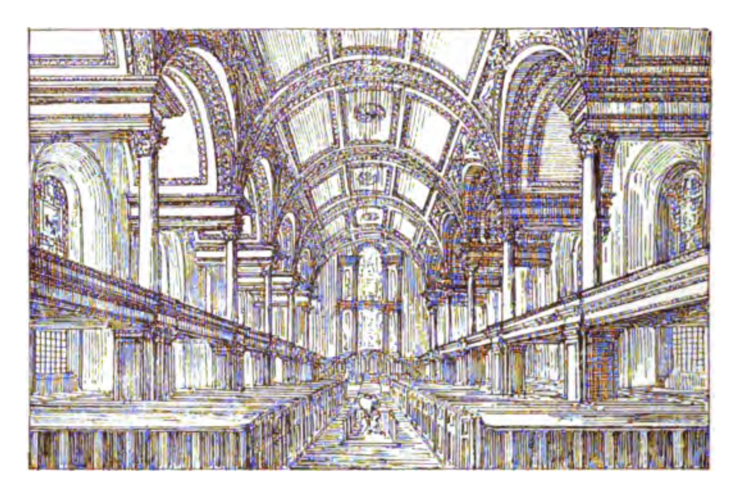


Fig. 241. St. James's, Piccadilly, Inneres (n. Fergusson).

schiedenen Fensterweiten und -Höhen wirken störend. In der Gestaltung und Dekoration des Innern bleibt Vanbrough weit hinter seinen französischen Vor-

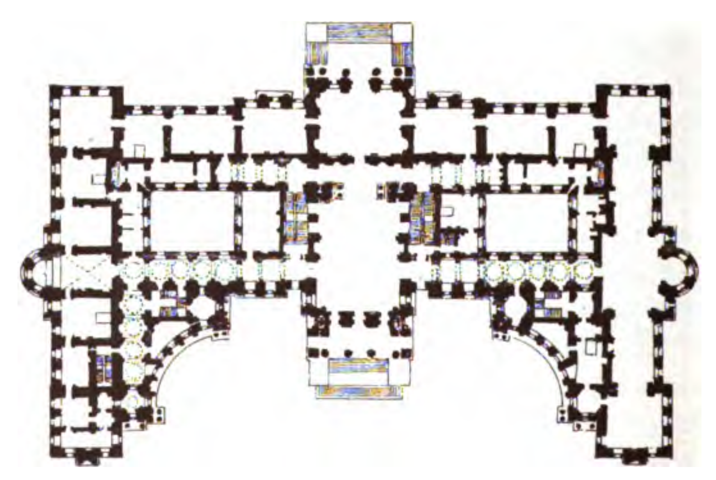


Fig. 242. Grundriss von Schloss Blenheim (n. Fergusson).

bildern zurück. Die Halle ist zu hoch gegen ihre übrigen Dimensionen, und der feinste Raum, die grosse Bibliothek, zeigt ein plumpes und überladenes Detail, von ungleichem Massstab (Qu. Fergusson, History etc.). — Castle Howard ist der nächst wichtigste Bau Vanbrough's, und in derselben Zeit wie Blenheim entstanden. Indess ist ersterer bei Weitem glücklicher disponirt,

mässiger und einfacher, und kann als einer der besten englischen Landsitze gelten. Der zweigeschossige Mittelbau hat auch hier nur eine durchgehende Ordnung und die eingeschossigen Flügel eine kleinere. Eine organische Verbindung der Theile im Aeusseren fehlt zwar ebenfalls, dagegen wirkt die mittlere Kuppel vortrefflich. — Die kleineren Bauten Vanbrough's, wie Seaton Delaval, Eeastbury und Grimsthorpe sind weniger gut, weil hier die Fehler des Massstabs, in der Anordnung der Theile und Gliederungen, noch unangenehmer hervortreten.

Eine nationale Nachfolge fand das französische klassische Barock in England nicht, denn einmal setzte sich die Schule Wrens fort, und dann nahm die Nachfolge des Inigo Jones, in der Manier des Palladio, die eigentlich niemals ganz aufgehört hatte, einen neuen Anlauf, um endlich fast unmerk-

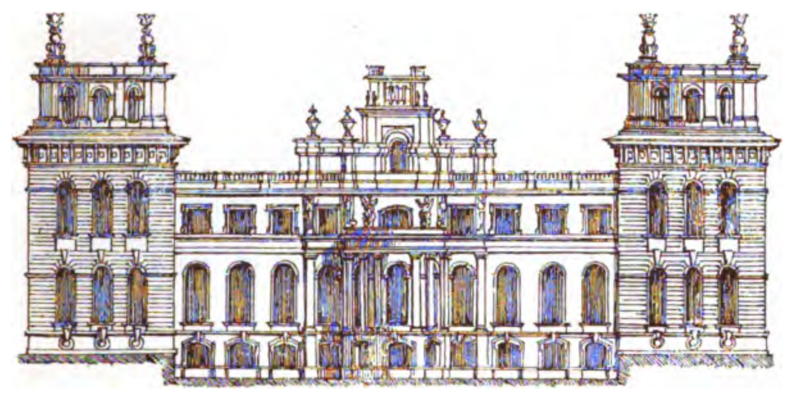


Fig. 243. Ansicht der Seitenfront von Schloss Blenheim (n. Fergusson).

lich in den klassizirenden Zopfstil überzugehen, dem diese Richtung so nahe steht.

Hawksmoor (1666—1736), war ein Schüler und Freund Wren's und half ihm zuletzt bei seinen Zeichnungen. Die Doppelthürme von All Soul's College zu Oxford sind vermuthlich noch unter der Leitung Wren's entworfen und nur von Hawksmoor ausgeführt. Dieselben haben eine gothische Hauptdisposition, mit schlecht stilisirtem Detail, ähnlich wie die Thürme der Westminsterabtei. Hawksmoor war auch der Architekt von St. Georg's Bloomsbury, einer der frühesten Kirchen mit einem Portikus. Derselbe hat hier sechs korinthische Säulen, in guten Verhältnissen, aber statt der Pilaster an der Rückwand stehen hier Halbsäulen. Der an der Seite stehende Thurm ist eine Art Restauration des Mausoleums von Halikarnas. — St. Mary's Woolnoth in Lombard Street von Hawksmoor, aber in einem sehr verschiedenen Stile, mit einer kräftigen Rustika, und massigen Formen. St. Georg's-Church im Osten, ebenfalls mehr barock-nordisch, schwerfällig in der Hauptform und den Details.

Die meist ländlichen Bauten, welche den Regierungszeiten der letzten Stuarts und der Königin Anne (1702 — 1714) angehören, schlichte Ziegelrohbauten ohne besonderes Detail, aber in malerischer Gruppirung, mit steilen Dächern und Giebeln, hohen Schornsteinen und Dachhauben, eine Art gothischer Renaissance darstellend, werden als im Stil «Queen Anne» gebaut bezeichnet und jetzt in England als nationale Renaissance gefeiert.

Ein Zeitgenosse der Vorigen, der Architekt Colin Campbell, ein Mann von Genie, Originalität und gutem Geschmack, wie er das durch sein Werk «Vitruvius Brittannicus» beweist, folgte wieder der Schule des Inigo Jones. Der Typus des englischen Landsitzes, den Webb, der Schüler des Jones, in Amresbury in Wilthshire, im Anfange des 17. Jahrhunderts, geschaffen, ein Oblong in einfachem Quaderbau auf rustizirtem Untergeschoss, mit einem giebelgekrönten korinthischen Portikus im Mittelbau, in enger Anlehnung an



Fig. 244. Wanstead House. Frontansicht (n. Fergusson).

Palladio, ist durch Colin Campbell wieder in Mode gebracht, und hat dann im ganzen 18. Jahrhundert Nachahmung gefunden. Wanstead House ist sein berühmtester Bau und galt lange Zeit als Muster, der mit einem Portikus versehenen Schlösser (Fig. 244). Die Abmessungen des Baues sind bedeutend, aber der Eindruck ist nüchtern, die beiden Geschosse sind zu gleichwerthig und der Portikus wirkt dünn gegen den schweren Giebel (Qu. Fergusson, History etc.).

Ein anderer namhafter Nachfolger des Inigo Jones ist Kent (1684—1748). Der Earl of Burlington war sein Freund und Mitarbeiter. Das für den letzteren erbaute Burlington House, sehr italienisch, ohne wahre Originalität. Die nördliche Parkfront des Schatzamtsgebäudes bei Whitehall von Kent ist besser, etwas florentinisch in der kräftigen Rustika der beiden Geschosse; aber nur der Mittelbau ist zur Ausführung gekommen. Das Gebäude der Horse-Guards, an welchem die Seitenfront die bessere ist, von Kent erbaut. Von der Wiederaufnahme des gothischen Stils, im romantischen Sinne durch Kent, wird noch im folgenden Abschnitt die Rede sein.

b) Skulptur und Malerei.

Als Bildhauer wird ein Francis Bird (1667—1731) genannt. Die Monumentalmalerei befand sich in der Nachfolge der Franzosen. Unter Karl II. wird der Neapolitaner Antonio Verrio berufen zur Ausführung grösserer Deckenbilder. Erhalten sind von demselben die manierirten Wandbilder in mehreren Räumen von Burlingtonhouse. James Thornhill (1676—1734) hat verschiedene Altarblätter und Deckengemälde hinterlassen, in Greenwich Hospital, und in der Kuppel der Paulskirche die Geschichten des Apostels Paulus, grau in grau. Besser ist die Porträtmalerei vertreten. Gottfried Kneller aus Lübeck (1648—1723) hat die englischen Paläste und Landsitze mit seinen Bildern angefüllt. Dieselben sind von schönem Kolorit, naturwahr und fleissig durchgeführt, aber in einer gewissen theatralischen Manier. Die Porträts seines jüngeren Zeitgenossen Jonathan Richardson sind tüchtiger. Auch Joseph Highmore ist als Porträtmaler von Bedeutung.

c) Dekoration, Kunstgewerbe und Kunstlitteratur.

Der englischen Kunststecher sind nur wenige. C. de Moelder, am Ende des 17. Jahrhunderts, hat im Genre Louis XIV. Vorlagen für Goldschmiede gestochen unter dem Titel: Proper Ornaments to be Engraved on Plate etc. Aehnliches, J. B. Herbst um 1710. Von Buttler Linell, Ornamentzeichner, eine Karosse für die Königin von England. J. Tijou arbeitete um 1720 und von ihm ist ein Werk, betitelt: Nouveau Livre de Serrurerie de composition anglaise, contenant plusieurs desseins pour les maisons royales et pour celles de personnes de qualité et particulières, les quelles ont été exécutées à Londre.

Um 1700 beginnt ein Töpfer aus Staffordshire die Fabrikation der feinen Fayence, indem er gebrannten schwarzen Feuerstein unter den Pfeifenthon mischt, aber die Glasur bleibt noch der alte Bleiglanz. Erst später entwickelte sich hieraus das Wedgwoodgeschirr.

Die Kunstlitteratur beginnt sich mit dem Griechischen zu beschäftigen, wenn auch nur im Allgemeinen und ohne nähere Erforschung der Monumente. Francis Vernon, Letter on Greece. Philosoph. Trans. London 1675. — Spon et Wheler, Voyage en Grece, Amsterdam 1676. 12. Der Palladio wird neu aufgelegt. Palladio, A. The architecture. In four books containing a short treatise of the five ordres and the most necessary observations concerning all

sorts of building. London 1721. Der «Vitruvius Brittannicus» von Colin Campbell wirkte in demselben Sinne.

Die Reise des Ritters Chardin in Persien und anderen Gegenden des Orients, von Paris bis Ispahan, erschienen London 1686, diente vorläufig, wie auch die Reisebeschreibung über Griechenland, nur zur Befriedigung der Neugierde.

Mit der Aufnahme und Publikation zeitgenössischer Bauten scheint man sich nicht sehr beschäftigt zu haben; dagegen nimmt das Prähistorische und Mittelalterliche die Aufmerksamkeit in Anspruch. D. Stukely, A description of Abury, London 1722. — W. Charleton, Chorea Gigantum or the most famous antiquity of Great Britain, vulgarly called Stone-Henge, standing on Salisbury-Plain restored to the Danes. London 1725. Fol. — J. Webb, A vindication of Stone-Heng restored in which the orders and rules of architecture observed by the ancient Romans are discused. London 1725. Fol. — Inigo Jones. The most notable antiquity of Great-Britain vulgarly called Stone-Heng on Salisbury-Plain restored, London 1725. Fol. Dann Mittelalterliches betreffend: Torre, J., The antiquities of York city, 1719 in 8°, und Leland, Itenary of Great-Britain, Oxford, 1710. 9 vol. 8°.

3. Die Nachfolge des Borromini in Spanien, der churriguereske Stil, und das Eindringen der französischen Klassik, von 1649 bis 1750.

Der lange Zeitraum eines Jahrhunderts spanischer Kunstentwickelung, von der Mitte des 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, umfasst drei in sich sehr verschiedene Stilphasen; die aber wegen ihrer gemeinsamen Abhängigkeit von dem italienischen borrominesken Barock und gleichzeitig von dem klassischen Barock der Franzosen am besten im Zusammenhange und an dieser Stelle geschildert werden; obgleich die letzten Jahrzehnte der Periode bereits dem Zopfstile erster Phase angehören, und sogar schon den Uebergang zum späteren klassizirenden Zopfstile bilden. Die politischen und litterarischen Verhältnisse Spaniens bereiten auch diesmal die Stilwandlungen vor, oder gehen mit denselben parallel. Unter Philipp IV. und seinem Minister, dem Herzog von Olivarez, der später seinem Neffen Luis de Haro weichen musste, ist der Zusammenhang mit Italien noch sehr stark; aber durch die wiederholten Kriege mit Frankreich bereitet sich allmählich das französische Uebergewicht vor. Luis de Haro schloss endlich 1659 den pyrenäischen Frieden mit Frankreich, unter

Verlusten für Spanien; aber aus der gleichzeitig beschlossenen Heirath der Infantin Maria Theresia mit Ludwig XIV. ergaben sich neue Verwickelungen. Nach dem Tode Philipp's IV. nahm der unersättliche Ludwig XIV. die spanischen Niederlande, als Erbgut seiner Gemahlin, in Anspruch. Karl II. von Spanien war erst vier Jahre alt, als sein Vater starb, und kam unter die Regentschaft seiner Mutter Anna, eigentlich unter die des deutschen Gross-Inquisitors Neidhard, der dann später wieder durch Don Juan d'Austria verdrängt wurde. Spanien schied mit dem Verluste der Franche-Comté und einer Anzahl brabantischer Städte, um 1678, aus dem mit Frankreich geführten Kriege. Karl II. starb um 1700 kinderlos, und ernannte den zweiten Enkel Ludwig's XIV., den Herzog Philipp von Anjou, zu seinem Nachfolger. Der spanische Erbfolgekrieg war die Folge dieser Bestimmung. Nach dem Frieden von Utrecht, um 1713, blieb Philipp von Anjou als Philipp V. König von Spanien, verlor aber Neapel, Sardinien, Mailand und die spanischen Niederlande an Oesterreich. Mit der unbestrittenen Herrschaft der Bourbonen in Spanien war auch daselbst der französische Kunsteinfluss begründet, zunächst allerdings in der besonderen Umformung, welche der klassizirende Barockstil Frankreichs in Norditalien erhalten hatte. Der eigentliche Regent unter dem gemüthskranken Könige war bis 1720 der Kardinal Alberoni, später Elisabeta von Parma, die zweite Gemahlin Philipp's.

Die Nachfolge des borrominesken Stils, wie er sich in Italien seit 1630 ausgebildet hatte, herrscht in Spanien unter Philipp IV. und Karl II., etwa bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. Diese ganz auf malerischem Prinzipe beruhende Formgebung, die sich in Schatten- und Lichtwirkungen nicht genug thun kann, und sich deshalb mit Vorliebe in Kurvaturen der Baumassen ergeht, findet in Spanien eine allgemeinere und unbedingtere Nachfolge, als in den übrigen europäischen Ländern. Es sind auch hauptsächlich Maler, welche diesen Stil aus Italien herüberbringen; und Hand in Hand mit dem Eindringen desselben geht ganz folgerecht die höchste Blüthe der durch Velasquez, Zurbaran und Murillo vertretenen spanischen Malerei. Diese grossen Meister verleihen der Epoche ihren speziell auszeichnenden Charakter. Die Parallele in der Litteratur bieten die Dramen des grossen Pedro Calderon de la Barca, der noch bis 1681 lebt. Seine vergeistigte Romantik, als echtester Ausdruck spanischen Seelenlebens, spiegelt sich auch in der gleichzeitigen bildenden Kunst wieder. Die bedeutenden Zeitgenossen Calderon's, die Dichter Rojas und Moreto, bewegen sich in demselben Kreise der Ideen und des Ausdrucks. Allen gemeinsam ist die glühende Begeisterung, der Gebrauch glänzender Allegorien, und zugleich eine gewisse künstliche Geschraubtheit des Gedankens.

Im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts in den ersten Regierungsjahren

Philipp's V., beginnt die phantastische Uebertreibung des borromineskeu Stils, das sogenannte Churrigueresco, welches mit einer Wendung der deutschen Klassik, besonders mit der von Pöppelmann in Dresden für den Zwinger angewendeten Formgebung, in genaue Parallele tritt. Säulen wechseln mit Pfeilern und Karyatiden, die Gesimse werden phantastisch gekrümmt, der ganze Bau mit Cartouschen, Thierfellen, Blumensträussen, Muscheln und Korallenschnüren bedeckt. Man hat das churrigueresque Genre auch wohl als spanisches Roccoco bezeichnet, aber mit Unrecht, denn obwohl hier ein ähnlicher Geist waltet, so fehlt doch in Spanien wie anfangs in Deutschland das neue System der inneren Raumbildung, welches das eigentliche Wesen des französischen Roccoco's ausmacht. Auch diese Stilwendung des Churrigueresco findet ihre Parallele in der gleichzeitigen spanischen Litteratur. Gracian in der Prosa und Góngora in der Poesie, die beide den Italienern folgten, bürgerten einen ähnlichen Geist der Spitzfindigkeit, der metaphorischen Wendungen in der Litteratur ein. Skulptur und Malerei folgten demselben Anstosse, wie man an den Bildern Rizi's, den symbolischen Gemälden Jordan's und an den Statuen und Reliefs der Nachfolger des Gregorio Hernandez bemerken kann.

Im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts, in der Spätzeit Philipp's V., brachten Juvara und Sachetti die Nachfolge der französischen Klassik nach Spanien. Auch Franzosen, wie Carlier, waren direkt als Baukünstler thätig. Man ging absichtlich darauf aus den borromineskeu Stil zu beseitigen, zog deshalb fremde Architekten ins Land, und gründete die vorbereitende Junta für das Studium der Architektur. Wie fast immer, ging auch hier die grundlegende Bewegung von der Litteratur aus. Das zweite Viertel des 18. Jahrhunderts lässt die spanisch-nationale Litteratur unrettbar untergehen und setzt die Nachahmung der französischen Pseudoklassik an deren Stelle. Luzan Blas Nasarre, Montiano und Velasquez kultiviren diesen Stil und besiegen die nationale Opposition der José Cañizares und Antonio de Zamora.

a) Architektur.

Der malerische Barockstil wird aus Italien von Malern nach Spanien herübergebracht. Der nach Zeichnungen des Alonso Cano, um 1649, für den Einzug der Königin Doña Maria Ana von Oesterreich errichtete Triumphbogen, war einer der ersten Versuche im borromineskeu Stil in Spanien. Ein anderer Maler Francisco Herrera, der Jüngere, hatte in Rom den borromineskeu Stil studirt, wurde 1677 mit der Oberleitung der königlichen Bauten beauftragt, und errichtete das erste bedeutende Architekturwerk dieser Richtung

in Spanien, die Kirche Nuestra Señora del Pilar zu Zaragossa. Der Bau ist 1677 begonnen, dann in langen Zwischenräumen von verschiedenen Architekten fortgeführt, und kaum jetzt vollendet zu nennen (Fig. 245). Die grosse dreischiffige Anlage, mit ringsum gehenden Kapellenbauten, bildet im Ganzen ein Parallelogramm mit vier Thürmen an den Ecken, von denen nur einer höher geführt ist (Fig. 246). An den Langseiten befinden sich vier Portale. Im Aeusseren erscheint die Kirche als eine stumpfe Masse, ohne einen beherrschenden Mittelpunkt. Die Zwischenmauern der niedriger gebliebenen Kapellen sind strebepfeilerartig, aber roh ausgebildet (Qu. Fergusson, History of modern arts). Noch eine Anzahl Maler folgten den Fusstapfen der vorigen; so Rizi, der grosse Meister der Perspektive, mit den Dekorationen für das Theater del Buen Retiro für Philipp IV., mit überreichem Cartouschen- und Blattwerk, dann Donoso, Valdes Leal und Cuello.

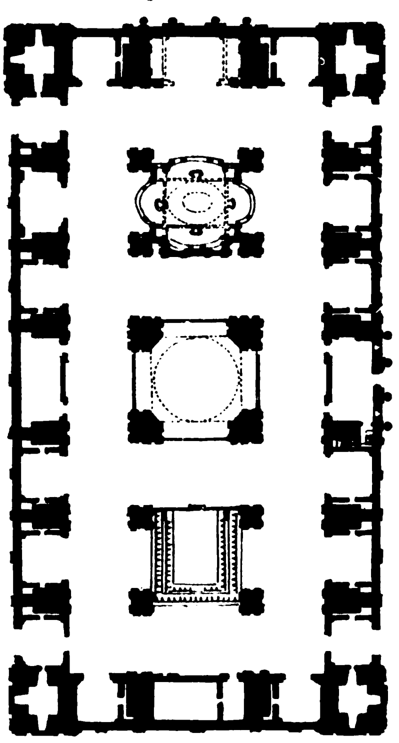


Fig. 245. Grundriss von N. S. del Pilar zu Zaragossa (n. Fergusson).

Nach dem Vorbilde Borromini's und noch mehr in der Nachfolge seines Schülers Guarini, dessen Manier einen sehr bedeutenden Einfluss auf die spanische Architektur ausübte, brachte Donoso zuerst die gekrümmten Grundrisslinien auf, mit ihrem Gefolge von geschwungenen und durchschnittenen Giebeln u. s. w. Von ihm, der Kreuzgang des Klosters Santo Tomas zu Madrid, dann der Umbau der Façade des Palastes der Panaderia zu Madrid, vom Hauptgeschosse ab, und die Portale der Kirche von Santa Cruz und San Luis daselbst. Sebastian Recuesta erbaute in demselben Stile, um 1655, die Minoritenkirche zu Sevilla; José Arroyo 1699 die Münze zu Cuenca; Francisco Dardero 1688 den Altartabernakel in der Konventualkirche zu Uclés; Sebastian de Herrera y Barnuevo, einer der kühnsten Zeichner, errichtet bis 1670 eine grosse Anzahl Tabernakel. Von demselben, die Arbeiten an der Kapelle San Isidro in der Pfarrkirche San Andrés zu Madrid fortgesetzt und der ursprünglich einfachere Plan des Frater Diego verändert. Sebastian de Herrera war auch Maler und Bildhauer, als solcher Schüler des Alonso Cano, und

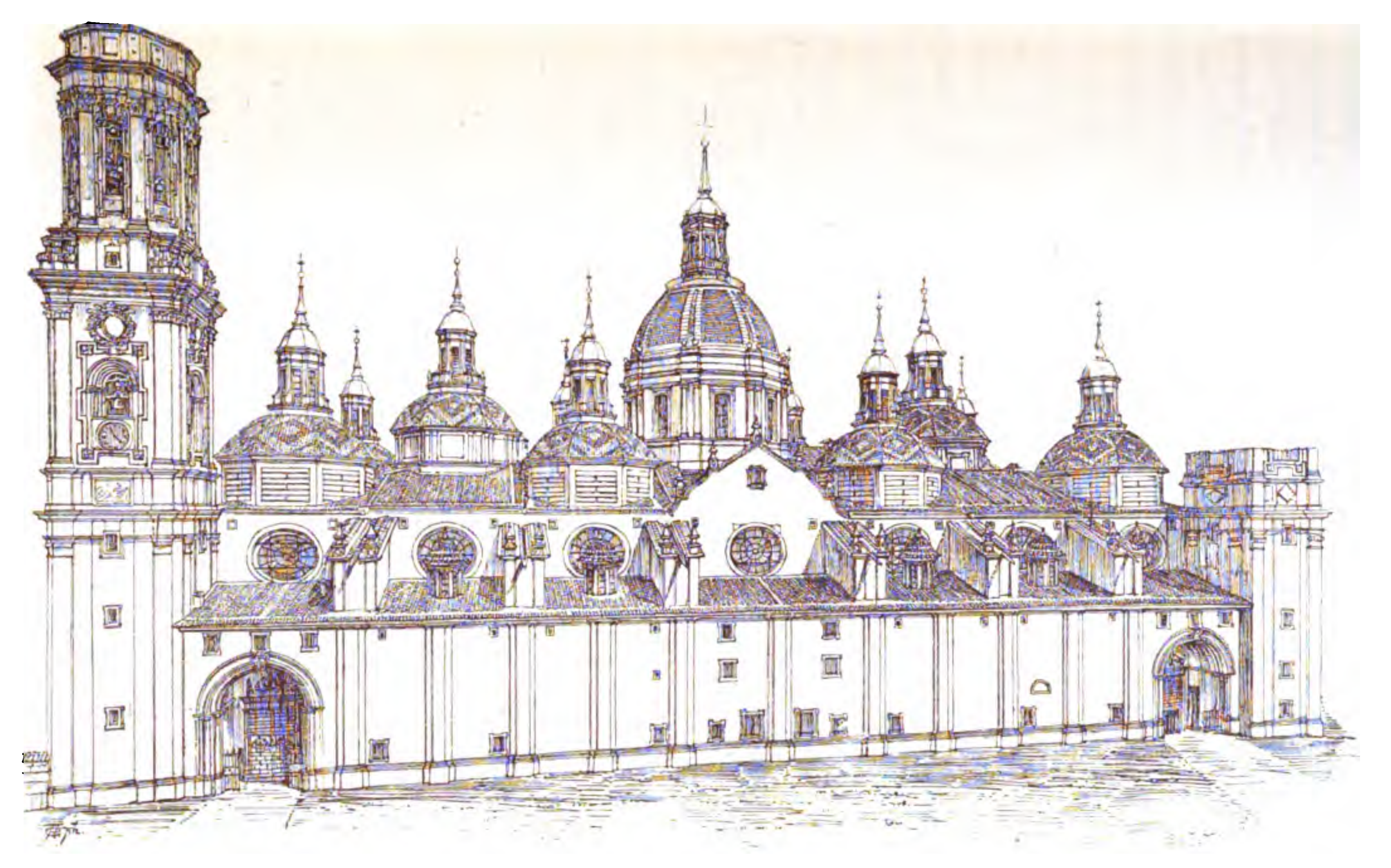


Fig. 246. Ansicht von N. S. del Pilar zu Zaragossa.

bedeutender als Bildhauer wie als Architekt. Die Kapelle San Isidro besteht aus zwei Räumen, einem viereckten Vorraume und der achteckten eigentlichen Kapelle, letztere durch eine Kuppel auf zwölf Säulen von schwarzem Marmor mit Bronzekapitälen überdeckt (Qu. Villa-Amil). Von Cayetano Acosta 1670 der Altartabernakel in der Stiftskirche San Salvador zu Sevilla. José del Olmo errichtet 1677 die Kapelle und den Altartabernakel von Santa Forma in der Kirche des Escorial. Antonio Rodriguez ist der Urheber der erst 1734 vollendeten Façade des Stifts Santelmo in Sevilla mit seiner merkwürdigen Façade (Fig. 247). Miguel Figueroa erbaut ebendaselbst die Klosterkirche San Pablo. Ignazio Moncalcan und Pedro Portello errichten gemeinschaftlich das Hospital von San Agustin zu Osma, um 1699. Die Kapelle und das Grabmal von San Isidro in der Pfarrkirche San Andrés zu Madrid stammen in der ersten Anlage aus der Mitte des 17. Jahrhunderts und sind unter Philipp IV. nach den Plänen des Frater Diego von Villareal, dem Architekten des Königs ausgeführt. Villareal war ein Zeitgenosse und Untergebener des grossen Malers Velasquez. Wie schon erwähnt wurde die Kapelle erst später durch Sebastian de Herrera nach verändertem Plan vollendet. Der Hauptaltar der Kirche Nuestra Senora del Juncal zu Irun, um 1642, von Barnabé Cordero errichtet. Die zweite Kathedrale von Zaragossa, Seo genannt, ist 1685 nach den Plänen eines römischen Architekten J. B. Contini, welcher auch das Hospital von Montserat baute, begonnen. Bemerkenswerth ist hier der Thurmbau, als typisch für diese Zeit in Spanien. Ein unteres Geschoss in Rustika, mit einer schweren Gallerie abschliessend, darüber ein zweites vierecktes Geschoss, ohne Oeffnungen, nur mit pfeilerartigen Vorsprüngen ausgestattet. Die beiden anderen Stockwerke achteckt, sich verjüngend, mit einem geschweiften Helmdach und Spitze abgeschlossen (Qu. Fergusson). Ueberhaupt sind die häufig vorkommenden Thurmbauten der spanischen Renaissancekirchen bemerkenswerth; sie stehen meist in guter Verbindung mit dem Hauptkörper der Kirche. Das Innere der Renaissancekirchen dieser Zeit, wovon die erwähnte Kapelle San Isidro in San Andrés zu Madrid ein gutes Beispiel liefert, sind übertrieben reich in der Ornamentik; der herrschende Stuckstil ist hiervon eine der Hauptursachen.

Mit dem Anfange des 18. Jahrhunderts beginnt eine Veränderung des Stils, in das sogenannte churrigueresske Genre, welches eigentlich nur eine Steigerung des malerischen Barockstils ins Phantastische und Ueppige bedeutet. Ein dem ähnliches Stilgefühl ging damals durch ganz Europa, und bildete die Vorbereitung für das Roccoco, welches aber doch nur in Frankreich zu einer systematischen Entwickelung der neuen Raumgestaltung gelangte. Das Churriguerresco ist, wie die Pöppelmann'sche Architektur am Zwinger zu

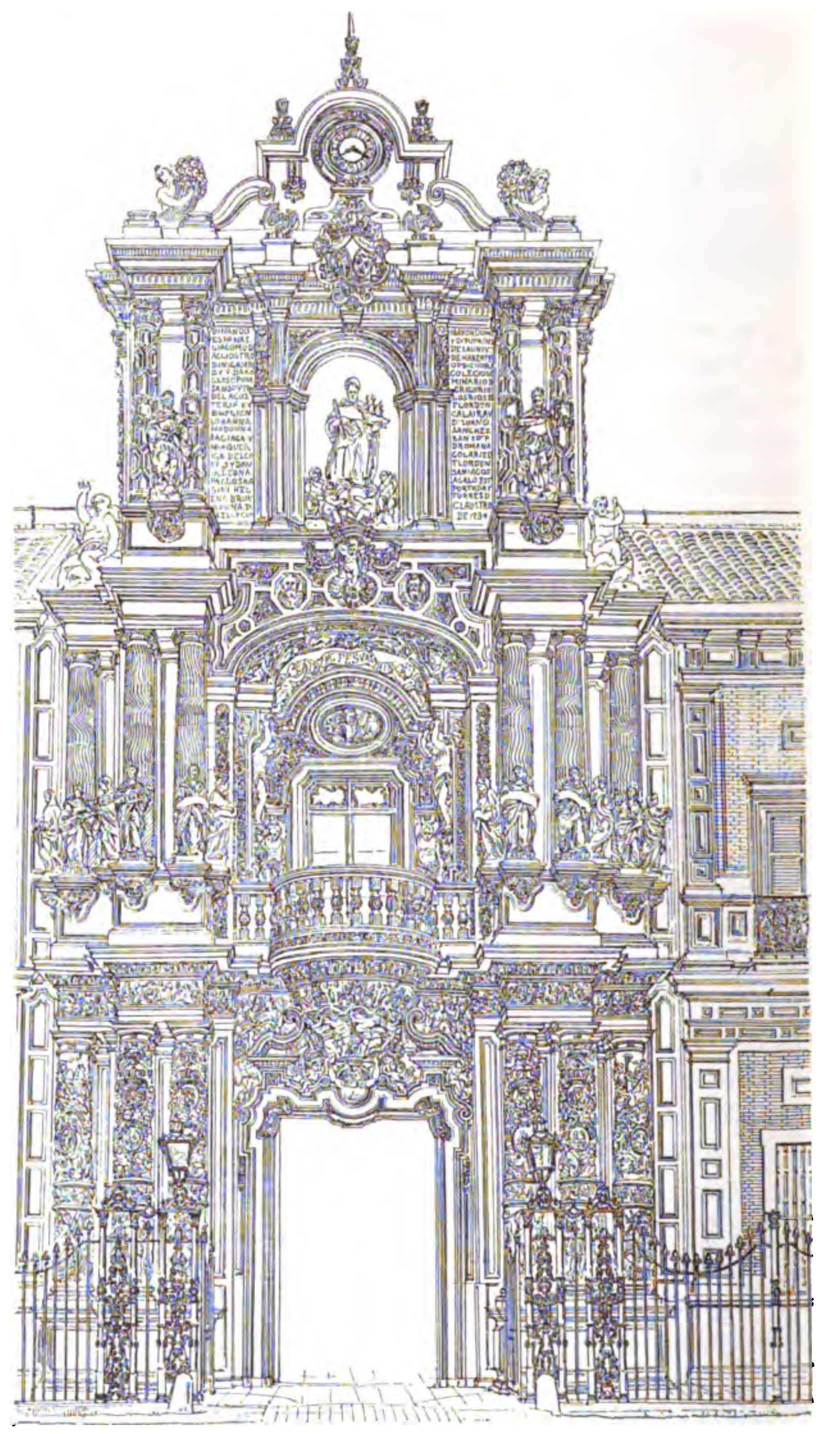


Fig. 247. Portalansicht vom Stift Santelmo in Sevilla.

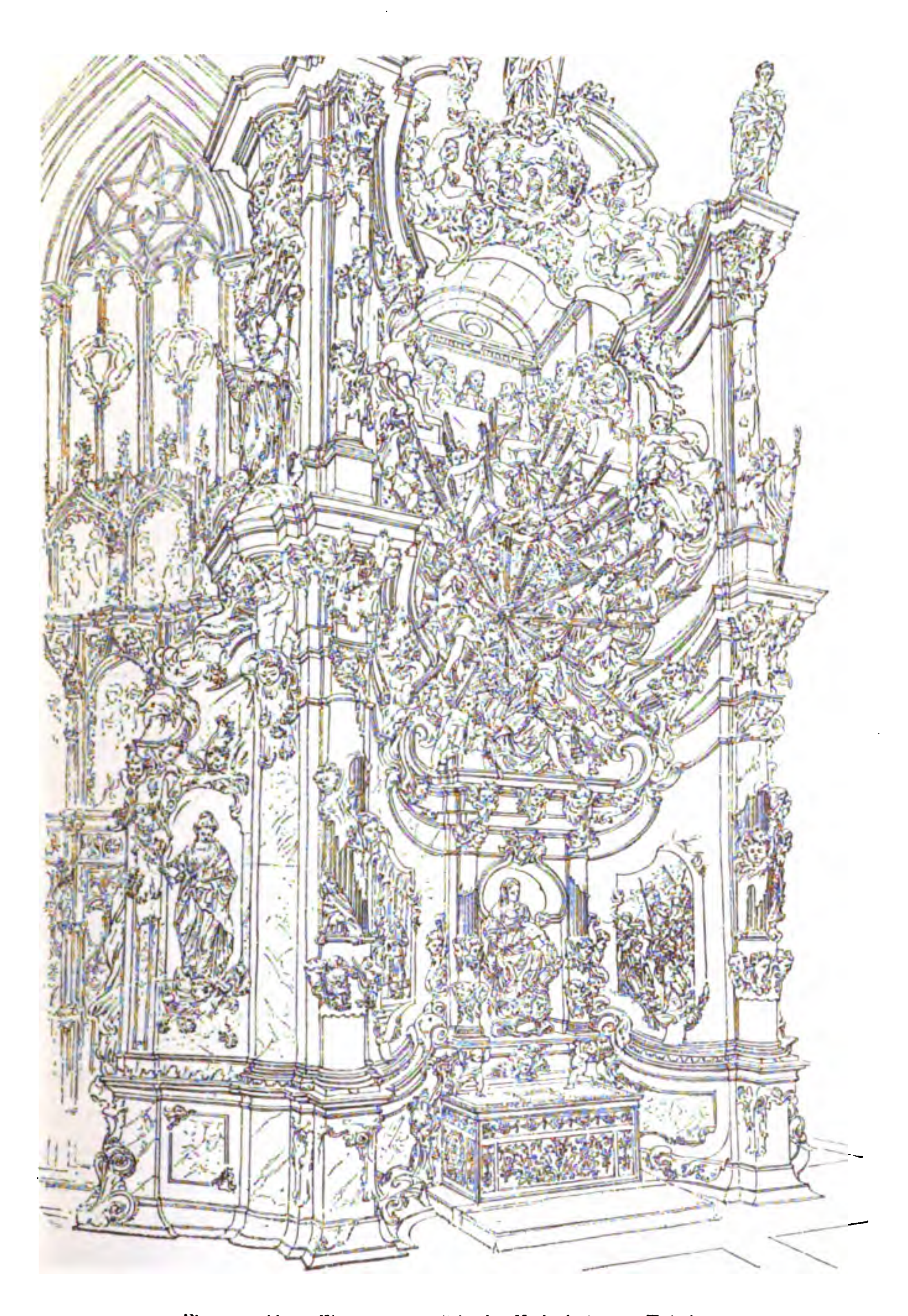


Fig. 248. Altar „El transparente" in der Kathedrale von Toledo.

Dresden, wesentlich neu nur in der Gestaltung des Aeusseren, und erhält seine Charakteristik durch eine gewisse Fessellosigkeit und Freiheit gegenüber den antiken Stilgesetzen und Verhältnissen. Dazu tritt ein überquellender Reichthum des Dekorativen, der das Struktive der Bauglieder ganz umhüllt und beinah unkenntlich macht. Die Hauptvertreter dieser neuen Schule sind: Francisco Hurtado, Narciso Thomé, José Churriguera und Pedro Rivera. José Churriguera, der diesem Genre den Namen gab, ist vor allem der unermüdliche Zeichner von Altartabernakeln. Francisco Hurtado erbaut in derselben Art die Kapelle des Sanktuariums in der Karthause del Paular. Von Narciso Thomé stammt das verschnörkelte Fenster in der Kathedrale von Toledo und der berühmte Altar daselbst von 1721, genannt «el transparente», am Eingange der grossen Kapelle (Fig. 248). Derselbe stellt eine kolossale Masse dar von Bronze, Marmor und Jaspis, ist mit einer unübersehbaren Menge von Figuren und Engeln auf Wolken ausgestattet und kommt in der Detailbildung dem Roccoco am nächsten. Die Gesammtkonzeption zeugt von grosser künstlerischer Phantasie; leider ist das Figürliche im Einzelnen ohne rechte Wahrheit (Qu. Villa-Amil). Der Hauptaltar der Pfarrkirche von San Lesmes zu Burgos aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts, gehört in dasselbe Genre. Der architektonische Vertreter des Churrigueresco, in Madrid besonders fruchtbar, ist der Oberbaumeister Pedro Rivera. Von ihm daselbst: die Façade des Hospicio (Fig. 249), die Kaserne der Gardes-du-Corps, das Seminar der Adligen, die Eremitei Nuestra Señora del Puerto, die Kirche der Irländer, San Antonio Abad in der Strasse de Hortaleza, die Kirche der Benediktiner von Montserrate in der Anche de San Bernarda, verschiedene Adelshôtels, die Springbrunnen der Puerta del Sol, das Gitter von San Luis und der kleine Anton-Martinplatz. Nachfolger des Rivera sind: Lorenzo Fernandez mit der Hauptfaçade des erzbischöflichen Palastes zu Sevilla von 1704, Bernardo Alonso de Celada, der in Valencia mehreres baute, Cordona um 1725 mit der Kirche der Minimen zu Valencia, Pedro Roldan mit der Kirche des Stifts «de las becas» in Sevilla, Ignazio Ibero, der Meister des Thurmes von Elgoibar und Thomas Jaurequi mit dem Altartabernakel von Guipuzcoa.

Eine neue Wendung nahm der spanische Architekturstil im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts; auf das churrigtiereske Genre folgte aber nicht das Roccoco, wie man vermuthen sollte, sondern eine zopfige Nachahmung des französischen klassischen Barocks. Diese durch Perrault und Jules Hardouin Marsart in Frankreich begründete Stilform, hatte auch die italienische Kunst besiegt, und drang nun von dorther unaufhaltsam nach Spanien vor, begünstigt durch die, seit Philipp's V., des Enkels Ludwig's XIV. Thronbesteigung, üblich

gewordene Nachahmung der französischen Klassik in der spanischen Litteratur. Der erste Schritt zur Beseitigung des borrominesken Stils war die Berufung

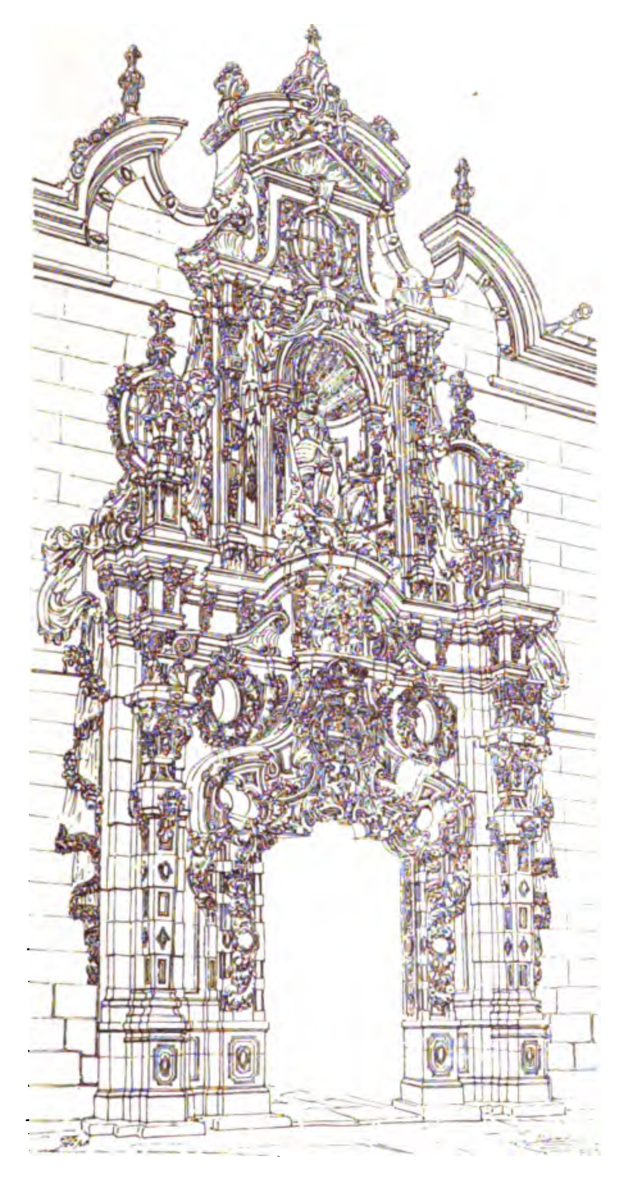


Fig. 249. Portalansicht vom Hospicio zu Madrid.

fremder Baumeister, Juvara's und Sachetti's, der zweite geschah durch die 1744 erfolgende Gründung der vorbereitenden Junta für das Studium der Architektur. Sachetti, Marchand, Bonavia und Ventura Rodriguez waren die ersten Lehrer an derselben.

Felipe Ivara, oder Juvara, allerdings von Geburt ein Spanier, aber ein berühmter italienischer Architekt, wurde durch Philipp V. berufen, um den Bau des neuen königlichen Palastes in Madrid zu übernehmen, an Stelle des älteren im Jahre 1734 abgebrannten Gebäudes. Juvara entwarf einen grossartigen Plan in der Art eines poetischen Traumes, starb aber schon 1736 vor Ausführung desselben, worauf sein Schüler Juan Bautista Sachetti an seine Stelle trat. Dieser entwarf einen anderen, bescheideneren Plan, welcher von 1737 ab zur Ausführung kam. Das Schloss bildet ein mächtiges Viereck von 440 Fuss Seitenlänge und etwa 100 Fuss Höhe, mit einem Hof in der Mitte. Der Unterbau, in Granit mit Bossagen hergestellt, hat nach der Flussseite drei Ränge Fenster, der Oberbau hat ebenfalls drei Geschosse, welche durch eine jonische Ordnung dekorirt sind. Die Attika über dem Hauptgesims bildet ein siebentes Geschoss. Die Haupträume zeigen in fehlerhafter Weise zwei Fensterreihen übereinander; und auch die Details des Aeussern sind unkorrekt und gleichgültig behandelt. Dem Ganzen fehlt der grossartige eigentliche Palastcharakter, trotz der umfangreichen Baumasse; und dieser Mangel wird hauptsächlich durch die zu geringe Axenweite und die Häufung der Geschosse verschuldet (Qu. Fergusson). Der Palast von Ildefonso, ebenfalls von Sachetti, bildet ein spanisches Versailles in kleinem Massstabe.

Der Palast von Aranjuez, unter Philipp V. 1739 von Marchand umgebaut, ist der nächst wichtigste nach dem Escorial und dem Schlosse in Madrid, weniger wegen seiner Abmessungen, als wegen der Schönheit und Korrektheit seiner Details. Der Palast zeigt einen Mittelbau in guten Verhältnissen und Eckrisalite mit Kuppeln. Virgilio Raveglio baut den Palast von Riofrio zu derselben Zeit, aber ohne besondere architektonische Bedeutung. Giacomo Bonavia errichtet in Aranjuez, in einer bereits von der früheren etwas abweichenden Stilfassung, die Kirche San Antonio, und in Madrid die Kirche San Justo y Pastor. Das Schloss von Buen Retiro, von demselben Architekten, ist nicht gerade bemerkenswerth. Dasselbe ist später von Bonavera und Pavia verändert. Bonavia geht in den erwähnten Kirchenbauten in Aranjuez und Madrid wieder mehr auf das ältere italienische Barock zurück; besonders die letztere Kirche zeigt wieder die Kurvaturen der Hauptlinien, in borrominesker Art. Der Franzose François Carlier führt, in einem freieren Stile, aber nicht mehr im feinen und strengen Geschmacke, unter Philipp IV. die Kirche zu Pardo und die Kirche der Prämonstratenser zu Madrid aus. Carlier's Thätigkeit dauerte noch nach der Mitte des Jahrhunderts, unter Ferdinand VI. fort, als bereits der klassizirende Zopfstil begonnen hatte. In seinem nach 1750 erbauten prächtigen Kloster de las Salesas Reales

behielt indess Carlier noch den Stil der früheren Epoche bei. Dasselbe zeigt eine stattliche Façade, mit korinthischen Säulen und reicher Ornamentirung, eine hohe Kuppel und aufstrebende Thürme.

Ein einheimischer Künstler dieser Epoche, welcher ebenfalls im Stil der französischen Klassik baut, ist Fr. Juan Ascondo, in den Kirchen von San Roman de Hornija und Villar de Frades, der Casa de la Granga in Fuentes, dem Hause des Vizconde von Valoria zu Valladolid und den zwei Gallerien des Hauptkreuzganges im Benediktinerkloster daselbst.

Die portugiesischen Renaissancebauten mögen hier wenigstens anhangweise Erwähnung finden; im Allgemeinen ist von denselben wenig bekannt. Ein alter Palast von dem früher in Lissabon berichtet wird, ist nicht mehr vorhanden, vielleicht ist derselbe durch Erdbeben zerstört. Das Kloster von Mafra, ein grosses Renaissancewerk des Landes, wurde in Folge eines Gelübdes unter Johann V. von einem deutschen Baumeister Ludovico erbaut. Dasselbe ist 760 Fuss lang, 670 Fuss tief, und übertrifft an Grösse den Escorial. Die Kirche steht im Mittel der Hauptfaçade und wird deshalb in ihrer Wirkung durch die mächtigen, in gleicher Höhe anschliessenden Flügelbauten etwas beeinträchtigt. Uebrigens ist das Aeussere des Klosters von Mafra dem des Escorial überlegen. Die Eckthürme, mit geschweiften Helmdächern, bilden einen wirksamen Abschluss und sind gut detaillirt. Eine grossartige Freitreppe leitet zum Portal der Kirche. Die geringere Anzahl der Geschosse, drei bis höchstens vier, sichern dem Gebäude einen würdigen schlossartigen Charakter. In der Hauptsache ist auch hier, wie im Escorial, ein Kloster mit einem Palast vereinigt.

Aus Mangel an einheimischen Publikationen ist sonst von der portugiesischen Renaissancekunst fast nichts bekannt, man kennt weder den Namen eines berühmten Architekten, noch den eines Malers oder Bildhauers.

b) Skulptur.

Von den obengenannten Malern, welche den malerischen Barockstil von Italien nach Spanien übertrugen, waren mehrere auch Bildhauer; so Alonso Cano (1601—1667) und sein Schüler Sebastian de Herrera y Barnuevo. Die spanische Skulptur folgte, wie damals überall, der Schule des Bernini und warf sich auf den gesteigerten Ausdruck der Affekte und die Anwendung der Allegorien, um mit der Malerei wetteifern zu können. Uebrigens sind die Vertreter der Skulptur dieser Epoche in Spanien bei weitem nicht so berühmt.



als die gleichzeitigen spanischen Maler, oder ihr grosses italienisches Vorbild Bernini.

Die Statuen der Kapelle San Isidro in der Pfarrkirche San Andrés zu Madrid, ein heiliger Isidro und seine Gemahlin Marie de la Cabeza, von Manuel Pereira gearbeitet sind nicht mehr vorhanden. Die Figuren am Hauptaltar der Kirche Nuestra Señora del Juncal zu Jrun von 1642, sind von Baseardo. Ein Nicolas Vergara, der Aeltere († 1674), wird in dieser Zeit als bedeutender Bildhauer genannt. Die früher erwähnten Erbauer von Altartabernakeln Francisco Dardero, Cayetano Acosta und José del Olmo waren ebenfalls Bildhauer von Bedeutung. Dasselbe gilt, im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts, zur Zeit des churrigueresken Stils, von Narciso Thomé, dem Meister des berühmten Altars «el transparente» in der Kathedrale von Toledo; jedoch ist das hier gegebene Figürliche mehr dekorativ, als fein und wahr in der Durchführung. Gregorio Hernandez und seine Nachfolger kultivirten dieselbe Stilrichtung mit Schwebefiguren und Wolkengruppen. Aus der Familie Vergara werden noch mehrere Mitglieder als Bildhauer genannt.

c) Malerei.

Die spanische Malerei erzielt erst jetzt ihre höchste Blüthe; und zwar im Anschluss an die grossen italienischen Malerschulen, aber doch mit einem starken nationalen Gepräge. Besonders in diesem Zweige der bildenden Kunst kommt das spanische Kunstgefühl so stark und eigenartig zum Ausdruck, wie in der gleichzeitigen Poesie; und diese Erscheinung ist es, welche das sonst wohl berechtigte Urtheil wesentlich modifiziren kann, als hätten die Spanier das Meiste in der Kunst den Fremden zu verdanken.

Aus der Schule von Sevilla gehören schon, Francisco de Herrera el mozo (der Sohn), vorher als Architekt und Bildhauer erwähnt, Alonso Vasquez, Augustin del Castillo, sein Sohn Antonio und sein Bruder Juan del Castillo der Periode des ausgebildeten Barockstils an; aber ihre Richtung geht mehr auf den äusserlichen Effekt, ohne innere Vertiefung.

Der erste wirklich grosse spanische Maler der Blüthezeit, ebenfalls zur Schule von Sevilla gehörend, ist Francisco Zurbaran (1598—1662), der Schüler des Roelas, aber von grösserer Energie des Kolorits und besserer Naturnachahmung als sein Meister. Sein grosses Bild des heiligen Thomas von Aquino, im Museum zu Sevilla, zeigt über dem Heiligen eine Glorie mit Christus, Maria, Engeln und Heiligen, unterwärts Kaiser Karl V. und den Gründer des Kollegiums des Heiligen, mit seiner Familie. Das Kolorit ist ernst und feierlich, das Helldunkel von besonderer Kraft, und sowohl Porträt-

köpfe, wie Stoffe sind vorzüglich gemalt. Im Louvre sind von Zurbaran zwei und neunzig Bilder, sämmtlich kirchlichen Inhalts. Die ekstatische Andacht und Verzückung ist in allen meisterhaft wiedergegeben, weniger die ruhige Schönheit, etwa einer thronenden Madonna. Seine weiblichen Heiligen sind echte Spanierinnen, im vornehmen Kostüm der Zeit. Die Martyrienbilder des Zurbaran geben das Grässliche, wie die der gleichzeitigen Italiener; sie ersparen Nichts an der Darstellung der grausamsten Henkersqualen.

Diego Velasquez de Silva (1599—1660), der unübertroffene spanische Porträtmaler, ist in der Schule des älteren Herrera, dann in der des Pacheco gebildet. Seit 1622 lebt Velasquez als Hofmaler Philipp's IV. in Madrid. Seine berühmten Porträts finden sich in allen Gallerien Europa's. Im Museum zu Madrid: die Uebergabe von Breda mit einem grossen Reichthum von Porträtfiguren, dann das Reiterbild Philipp IV. in freier sonnenheller Landschaft von höchster Meisterschaft. Im Louvre: ein Porträt Philipp's IV., in braun gekleidet, ein Gewehr in einer Hand, die Mütze in der anderen, inmitten einer untergeordnet dargestellten Landschaft, alles einfach, frei und breit behandelt, wie die Natur selbst, dann eine seiner Perlen, die kleine Infantin Margaretha, mit der vollen Naivität des Kindes, aber dennoch mit dem Ausdrucke der Würde einer Prinzessin (Fig. 250). In den Uffizien zu Florenz, sein eigenes vornehmes Porträt und das gewaltige Reiterbild Philipp's IV. mit Allegorien, in offener Landschaft, mit unglaublicher Beherrschung des Tons und der Farbe gemalt. Im Pal. Pitti zu Florenz, ein Herr von leidenschaftlichen Zügen, die lange aristokratische Hand am Degengefäss. Im Pal. Doria zu Rom, Innocenz X. sitzend, vielleicht das beste Papstporträt des Jahrhunderts. Kirchenbilder hat Velasquez nur wenige gemalt, aber die vorhandenen sind von hohem Werth. Im Museum zu Madrid: eine Krönung der Maria, den gekreuzigten Christus auf nächtlichem Hintergrunde, und eine Steinigung des heiligen Stephanus. Von seinen mythologischen Bildern im Museum zu Madrid ist die Vulkansschmiede durch einen grossartigen Beleuchtungseffekt hervorragend. Auch als Genremaler ist Velasquez von grosser Bedeutung und seine Entwickelungsstufen werden durch drei Hauptbilder dieser Art bezeichnet. Das Bild eines Wasserverkäufers, der einem Knaben zu trinken giebt, in London, ist noch streng und hart, das zweite Bild des «Bacco finto», im Museum zu Madrid, eine lustige Gesellschaft darstellend, deren einer den Bacchus spielt, zeigt den heitersten Humor, bei gediegendster Ausführung, und endlich ist die Gruppe der Spinnerinnen und einkaufenden Damen, in einem helldunklen Gemach, ebenfalls im Madrider Museum befindlich, von schlichtester Naturwahrheit, zugleich von liebenswürdigster Anmuth. Auch Landschaften von bedeutender Durchführung sind von Velasquez vorhanden.

Schüler des Velasquez sind: Juan de Pareja, el Esclavo (der Sklave), lange Zeit Diener des Velasquez, der sich heimlich zum Maler bildete, Nicolas de Villacis und Juan Bautista de Mazo Martinez. Ausser in diesen zeigt sich



Fig. 250. Velasquez. Infantin.

die Blüthe der Schule von Madrid bei den Schülern des Pedro de las Cuevas: Zu diesen gehört Antonio Pereda (1590—1669), der dem Murillo im Kolorit gleichkommt. Von ihm, im Museum zu Madrid eine Verzückung des heiligen Hieronymus von lebensvollstem Ausdruck, im Louvre der heilige Ildefonso,

dem die Madonna das bischöfliche Gewand reicht, in der Gallerie Esterhazi zu Wien ein heiliger Antonius mit dem Jesusknaben, in der Münchener Gallerie treffliche Porträts. Andere Schüler des Cuevas sind: Francisco Camilo, José Leonardo, Antonio Arias Fernandez, und Juan Careño di Miranda (1614—1685), als einer der ausgezeichnetsten. Von Letzterem, in der Gallerie Esterhazi das Bild des heiligen Dominikus, im Berliner Museum das Porträtbild Karl's II. als Knabe, im Louvre zwei Porträts Karl's II. Matteo Corezo ist ein Schüler des Careño. Francisco Caro und Alonso del Arco werden als Urheber der Bilder in der Kapelle San Isidro in der Pfarrkirche von San Andrés zu Madrid genannt.

Einer der wenigen namhaften Meister der sehr verbreiteten Schule von Granada ist der schon als Architekt und Bildhauer erwähnte Alonso Cano (1601—1667). Natürliche Einfachheit der Komposition, Beachtung der Gewandmotive zum Ausdrucke des Körperlichen, zeichnen ihn vortheilhaft aus, ebenso seine begründeten anatomischen Kenntnisse. Von ihm, im Museum zu Madrid eine Maria mit dem Christuskinde in einer naturalistisch behandelten Landschaft, dann ein Christusleichnam von einem Engel unterstützt. Ausserdem befanden sich Gemälde aus seiner späteren Zeit in den Gallerien zu Paris, London und Wien.

Pedro de Moya (1610—1666), zuerst ein Schüler des Juan de Castillo, später des van Dyck in London, hat besonders gute Porträts gemalt; Juan de Sevilla ist sein Schüler.

Bartolome Esteban Murillo (1618—1682), der berühmteste der spanischen Maler, ist zugleich der letzte grosse Meister der Schule von Sevilla. Bei ihm, wie bei allen grossen Spaniern dieser Zeit, ist Kolorit und Auffassung von Tizian beeinflusst. Im Besonderen ist Murillo ein Schüler des Castillo, später bildet er sich in Madrid nach Velasquez, Ribera und van Dyck weiter. Aber allen diesen Schuleinflüssen gegenüber bewahrt Murillo ein hohes Mass innerlicher Freiheit, und seine unglaublich zahlreichen Produktionen fliessen, wie bei Rafael, aus voller tief innerlicher Inspiration. Die Affektmalerei, die allgemein sein Jahrhundert beherrscht, erscheint bei ihm in der edelsten Form, als reine innige Andacht und göttlich naive Freudigkeit. Sein Kolorit ist vollendet wie das des Velasquez; aber er hat eine Verbindung der sinnlichen Schönheit mit der heiligsten Verzückung voraus, die ihn mit Correggio in Parallele bringt. Die herrlichen Madonnen Murillo's verfallen noch nicht selbst in Affekt, wie damals bei den Italienern und Flamländern durchweg üblich, sondern bewahren einen naiven Naturalismus. In seinen zahlreichen Genrebildern wetteifert Murillo in Naturwahrheit mit Velasquez. Eins der schönsten Bilder Murillo's, der heilige Antonius von Padua, der das

Jesuskind aus der Hand der heiligen Jungfrau empfängt, in der Kathedrale von Sevilla. In einer Wiederholung desselben Stoffes, in einem Gemälde des Berliner Museums, ruht das Christuskind bereits auf den Armen des Heiligen. Von den acht Bildern für die Kirche de la Caridad zu Sevilla, die Werke der Barmherzigkeit darstellend, sind nur noch drei an ihrem ursprünglichen Bestimmungsorte. Die heilige Elisabeth von Ungarn als Pflegerin der Aussätzigen, in der Akademie zu Madrid, eines der schönsten Bilder des Meisters. Eine «Conception» genannte Darstellung der Madonna, im Louvre, ist ausgezeichnet durch die Mischung von Realität und Ideal, sie kommt an Werth der sixtinischen Madonna Rafael's gleich. Die heilige Jungfrau, ganz als Spanierin aufgefasst, steht auf der Erdkugel und schaut mit übermächtiger Sehnsucht und Begeisterung nach dem Himmel empor, von dem goldenes Licht auf sie herabströmt. Ueber der Jungfrau halten Engel ein Spruchband, unten ist eine Gruppe von fünf Halbfiguren, in der hingebendsten Anbetung, aber zugleich von höchster Naturwahrheit; denn Murillo malte die Menschen eben so gut wie die Engel. Die berühmte «Assunta», ebenfalls in Paris, stellt die Jungfrau in weissem Kleide vor, mit azurblauem Mantel auf den Schultern, sternengekrönt und auf der Mondsichel stehend; sie steigt leicht wie ein Hauch zu ihrer himmlischen Heimath, ihre Hände sind auf der Brust gekreuzt und ihre Augen strahlen bereits die himmlische Klarheit zurück. Eine Glorie von kleinen Cherubims in glücklichem Gedränge umgiebt sie. Die kirchlichen Bilder Murillo's athmen eine echt religiöse Begeisterung, indess sind seine Madonnen irdisch wahr. Die Madonna im Pal. Corsini in Florenz ist einfach liebenswürdig in den Charakteren der Mutter und des Jesuskindes, und bei theilweiser grosser Flüchtigkeit doch ein Wunder des Tons. Die Madonnen im Pal. Pitti erreichen diese Wonne des Tones nicht, die eine — das Kind mit dem Rosenkranz spielend — ist auch in der Malerei weniger lebendig. Die Geburt der Maria, im Louvre, giebt den Vorgang in bescheidener Hütte, und verbindet damit die Erscheinung himmlischer Wesen. Das Licht geht von dem Neugeborenen aus und erleuchtet die untere Gruppe, ein Farbenbouquet von unvergleichlicher Frische bildend (Figur 251). Das Wunder des heiligen Diego, gewöhnlich die Engelküche genannt, ebenfalls im Louvre. San Diego schwebt im ekstatischen Gebet, von oben kommen Engel herab und bringen Lebensmittel, welche sie bereiten. Die Engel sind in ihrem Thun ganz naiv. Von den vielen vortrefflichen Genrebildern Murillo's befinden sich Beispiele in der Gallerie Esterhazi zu Wien, in der Münchener Gallerie, in englischen Sammlungen, und im Louvre. Seine Bettelkinder im Louvre, unter anderen ein Bettler am Fusse einer Mauer, von einem Strahl der Sonne getroffen, sind von wunderbarer



Fig. 251. Murillo. Geburt der Maria.

Malerei. Die in vollendetem Humor gemalten Bettler und Bauern Murillo's geben aber doch meist nur einzelne Charakterfiguren in grossem Massstabe (Figur 252).

Juan Valdez, ein Nebenbuhler Murillo's, Joseph Anolinez und Ignacio



Fig. 252. Murillo. Melonenesser.

Iriarte, der vorzüglichste spanische Landschafter, gehören der Schule von Sevilla an. Indess bildet die Landschaftsmalerei die schwache Seite der Spanier. Ausser von Iriarte, dem Mitarbeiter Murillo's, sind von Velasquez, wie schon erwähnt, einige Landschaften vorhanden. Eine Landschaft im

Louvre trägt Murillo's Namen. Sie giebt eine öde Gebirgsgegend bei trübem Himmel in skizzenhafter aber meisterlich sicherer Behandlung. Enrique de las Marinas (1620—1680) wird als ausgezeichneter Landschafter gerühmt.

In der Schule von Madrid steht Francisco Rizi an der Spitze einer anderen Reihe von Schülern. Sein vorzüglichster Schüler, Juan Antonio Escalante, zeichnet sich durch anmuthiges Kolorit aus. Claudio Coello († 1693), einer der letzten spanischen Meister, welche noch den alten Traditionen folgten, verbindet damit doch schon die Nachahmung der Niederländer und der späteren Venetianer. Gegen das Ende des 17. Jahrhunderts erlosch die Blüthe der spanischen Kunst.

Für die damals in Italien aufkommenden Leistungen der Schnellmalerei bot Spanien kein geeignetes Feld, es fehlte an den Bauten, welche eine solche Dekoration erforderten; indess kam Luca Giordano in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts nach Spanien und bemalte in dieser Art handfertiger Bravour das Tonnengewölbe über dem Chor der Kirche des Escorials. Eine ähnliche Richtung in der Malerei verfolgt Antonio Palomino y Velasco (1653 bis 1726), und hat viel in äusserlicher Tüchtigkeit geschaffen. — Derselbe giebt zugleich die ersten brauchbaren Notizen über spanische Künstler. — Antonio Villadomat (1678 — 1755) hat sich eine schlichtere Weise der Darstellung gebildet, und Alonso de Tobar ist ein guter Nachahmer des Murillo. Das letzte was in Spanien im 18. Jahrhundert Ansprechendes geleistet wird, sind dekorative Malereien zur Ausstattung der Schlösser; Espinos liefert die Blumenstücke und Luis Menendez die Stillleben in den Sälen des Schlosses von Aranjuez, und endlich der Venetianer Giov. Bapt. Tiepolo die Fresken der Decke im Thronsaal des Schlosses von Madrid, in der Deckenvoute die Völkerschaften Spaniens darstellend.

d) Dekoration und Kunstgewerbe.

Die dekorative Kunst der Epoche wechselt selbstverständlich mit den verschiedenen, aufeinanderfolgenden Stilphasen ihren Ausdruck. Ueberhaupt muss man sich dieselbe reich und prunkvoll vorstellen, mit häufiger Verwendung edler Metalle, farbiger Marmore und Bronzen. Dies gilt in erster Linie von der Ausstattung der Kirchen und Kapellen, dann von dem Innern der königlichen Schlösser und der Alcazár's, welche letzteren in Spanien eine grosse Bedeutung für das öffentliche Leben beanspruchen. Eine Probe kostbarer Kirchenausstattung giebt das silbervergoldete Fussgestell, oder der Thron für die Statue der heiligen Jungfrau, in der Kapelle del Sagrario der Kathedrale von Toledo;

derselbe ist um 1674 von Vigilio Flanetti und Juan Ortiz de Revilla gearbeitet; also noch unter der Herrschaft des borrominesken Stils. Die dekorative Malerei, in derselben Stilfassung, vertritt der vorzügliche Perspektivmaler Francisco Rizi, mit seinen Dekorationen für das Theater Philipp's IV. zu Buen-Retiro. Die Schöpfungen im Genre Churrigueresco sind an sich dekorativer Natur und entfalten hauptsächlich an den Altären der Kirchen ihre phantastische Pracht. Fig. 253 zeigt ein in Holz geschnitztes Chorpult in der Stilisirung dem Ornamentgenre Lepautre folgend. In dieser letzten an die französische Klassik anschliessenden Kunstperiode, spielt das in den königlichen Fabriken zu Buen-Retiro und sonst fabrizirte Porzellan eine ähnliche dekorative Rolle, wie dies mit demselben Material in der französischen und deutschen Roccocoperiode der Fall ist. Die Ausstattung der königlichen Schlösser in Madrid und Aranjuez bieten überhaupt Gelegenheit zu reicher Entfaltung des dekorativen Elements. Dagegen fehlen in Spanien die glanzvoll ausgestatteten Adelshôtels und Landedelsitze ganz, die in Frankreich und England so häufig sind. Die Granden lebten zwar meist in Madrid, oder in den Provinzialstädten, aber nicht in Palästen, sondern in architektonisch kaum bemerkenswerthen Häusern.



Fig. 253. Chorpult in der Kathedrale zu Sevilla.

Der spanische Ornamentstich scheint weniger entwickelt, als dies in anderen Ländern der Fall war. Die Radirung wurde von den Malern der grossen Blütheepoche nur gelegentlich ausgeübt.

4. Die Nachfolge der französischen Klassik in den Niederlanden.

Das malerische Barock des Genre Rubens, besonders in seiner üppigen, breit und massiv behandelten Aussendekoration, erhält sich im Profanbau der Niederlande ziemlich lange, bis in das letzte Viertel des 17. Jahrhunderts. Im Jahre 1685 kam Daniel Marot, der französische Architekt, Ornamentiker und fruchtbare Kupferstecher (1650—1712) nach Holland und wurde Hofarchitekt des Prinzen von Oranien. Marot verpflanzte hierher sein bekanntes Ornamentgenre, welches den Uebergang aus dem Stil Louis XIV. zum Roccoco vorbereitet; und um dieselbe Zeit oder noch etwas früher, arbeiten die einheimischen Kunststecher, wie Heylbrouck, Vischer und andere im älteren Genre Lepautre's. Der Akanthus kommt wieder in Aufnahme, zugleich beschränken breit entwickelte Ranken, Palmzweige, Bouquets von Rosen, Füllhörner und Guirlanden von Blumen und Früchten, die frühere Alleinherrschaft des weichen, überquellenden Cartouschenwerks. Aber, wie damals in Frankreich, zieht sich auch hier das Ornament in das Innere der Bauten zurück, während das Aeussere einfach wird und nur durch die Verhältnisse wirken will. Zugleich wird die grosse Säulen- oder Pilasterordnung für mehrere Geschosse üblich, ganz in der von Jules Hardouin Mansart eingeführten Weise. Im Kirchenbau, der jetzt wieder eine besondere Wichtigkeit beansprucht, macht sich eine gewisse Rückkehr zur römischen Klassik schon in den sechsziger Jahren des 17. Jahrhunderts bemerkbar. Hier kommt einmal die Fortsetzung der Stilfassung der italienischen Jesuitenkirchen zur Geltung, welche dann im Wesentlichen lange fortdauert, anfangs gemässigt durch den Einfluss der französischen Klassik, und erst später ganz mit derselben verschmelzend. In der Malerei ist die Nachahmung der Franzosen sofort entschiedener, besonders in der Landschaft, welche durchaus dem klassischen Stile der Poussin's und des Claude Lorrain folgt. In der Skulptur herrscht, wie überall die nachberninische, kosmopolitische Schule.

a) Architektur.

Der berühmte Architekt und Bildhauer Luc. Faid'herbe, muss als Hauptvertreter des klassischen Barocks in der Kirchenbaukunst angesehen werden. Er beginnt 1662 seine erste Kirche, die der Priorei von

Leliendael zu Mecheln. Einschiffig im Plan, die Façade mit einer jonischen und einer kompositen Ordnung übereinander, darauf folgend eine Attika mit Rundfenster, wird dieselbe durch einen Giebel abgeschlossen. Die Pilaster sind durch Bossagen unterbrochen. Im Ganzen ist hier nur eine geringe Veränderung des älteren Barocks gegeben. Eine zweite Kirche von Faid'herbe, Notre-Dame zu Hanswyck, 1663—1678 erbaut, bekundet einen Fortschritt in einer günstiger wirkenden Anlage des Innern. Die Kirche ist dreischiffig, wie die älteren Jesuitenkirchen in Belgien, durch dorische Säulen getheilt, welche vermittelst gedrückter Bogen verbunden sind. Hinter dem Schiff folgt eine Rotunde, von einer eleganten achteckten Kuppel überbaut, die auf ähnlichen, aber durch Bossagen unterbrochenen Säulen ruht; der anschliessende Chor hat Seitenschiffe. Vier grosse Basreliefs von Faid'herbe selbst ausgeführt, dekoriren die Pendentifs der Kuppel, deren äusserer Kontur schwerfällig wirkt durch die an den Ecken angebrachten Strebepfeiler. Uebrigens ist dies die erste Kuppel in Belgien. Das Portal der Kirche ist nicht vollendet. Das Gebäude der Priorei ebenfalls von Faid'herbe, ist nicht sehr bemerkenswerth (Qu. Schayes, Histoire de l'Architecture en belge). Die dritte Kirche von demselben Architekten ist die der Abtei von Averbode in der Campine, 1664 bis 1670 ausgeführt. Der Plan, ähnlich wie in Hanswyck, ausser dass die Rotunde, die nicht von einer Kuppel überdeckt ist, in die Mitte des Schiffs verlegt ist, und Ansätze von Kreuzarmen erhalten hat. Im Innern sind keine Säulen, sondern eine grosse komposite Pilasterordnung ist angewendet. Der viereckte Thurm steht zur Seite des Chors, und die Façade ist nicht bemerkenswerth. Die vierte Kirche von Faid' herbe, die Jesuitenkirche zu Mecheln, 1669 bis 1676 erbaut, ist dreischiffig im Plan, mit gleich hohen Schiffen, welche durch komposite Säulen getheilt sind. Die Façade, 1709 erbaut, hat eine hohe komposite Ordnung, darüber eine Attika, mit volutirten Konsolen zur Seite, und ist mit einem flachen Giebel abgeschlossen.

Die Kirche Notre-Dame de Bon-Secours zu Brüssel, vom Architekten Jan Cortvriendt in verschiedenen Zeiten erbaut, der vordere Theil 1664, der hintere 1668, und die Façade 1672. Das Aeussere bildet ein Polygon mit Kuppel. Die Façade hat in zwei Stockwerken jonische und komposite Pilaster, und ist mit einem Flachgiebel abgeschlossen. Das Innere, von glücklicher Wirkung, hat ein Mittelschiff, umgeben von schmalen, durch Kreuzgewölbe überdeckten Seitenschiffen mit Tribünen. Das Hauptschiff, mit Arkaden auf Pfeilern, durch korinthische Pilaster dekorirt, endet in eine Rotunde mit Kuppel, dahinter folgt der im Halbrund geschlossene Chor.

Eine der imposantesten Kirchen, die der Abtei von St. Martin zu Tournay, zu welcher 1671 Louis XIV. den Grundstein legte, wurde 1804 zerstört;

nur Zeichnungen sind erhalten. Der Chor war hier mit einem Umgange versehen, als einziges derartiges Beispiel, unter den in der Nachfolge der französischen Klassik erbauten Kirchen. Zwei Kirchen in Lüttich, die der Dominikaner von 1674, eine runde Kuppelkirche, und die der wallonischen Jesuiten von 1682, mit dorischen Säulen zwischen den Schiffen, sind beide zerstört. Die Kirche der unbeschuhten Karmeliter zu Brügge, einschiffig im lateinischen Kreuz, 1688 von einem Ordensmitglied Théodore de Haze erbaut. Die der Minimen zu Lüttich von 1695, eine Rundkirche mit Kuppel, existirt nicht mehr. Die Kirche des Récollets zu Brüssel, welche die Mönche zwei Jahre nach dem Bombardement von 1695 wieder erbauten, dreischiffig, mit dorischen Säulen im Innern, ist ebenfalls zerstört.

Von klösterlichen Gebäuden aus dieser Zeit, ausser den schon erwähnten, sind noch bemerkenswerth: die Abteien zu Grimmbergen und Saint-Bernard bei Antwerpen und die Kommanderie zu Pitsenburg, vom Orden der Maltheser zu Mecheln. An der letzteren, von Faid'herbe erbaut, war der Eingangs-Pavillon mit zwei Stockwerken in bossirten dorischen und jonischen Pilastern bemerkenswerth. Das Hauptportal hatte zwei dorische Säulen zur Einfassung, welche einen Balkon mit Balustrade trugen. Durch diesen Eingang gelangte man in einen grossen Hof, umgeben von Gebäuden in ähnlicher Formgebung. Das Gebäude, jetzt Collége, ist seitdem mehrfach umgebaut.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts kommt man im Grundplan der Gebäude auf die geschwungenen und gebrochenen Linien des älteren Barockstils zurück. In der Ornamentirung wird der Stil Louis' XIV. vom Roccoco verdrängt, und dies bedeutet ebenfalls eine Wiederaufnahme des borrominesken Barocks in neuer Form. Es werden besonders in Belgien Abteikirchen von grosser Pracht und Ausdehnung errichtet; in Brüssel auch Profanbauten von Bedeutung, namentlich nach dem Bombardement von 1695, unter der Regierung des Prinzen Karl von Lothringen und seines Ministers, des Grafen von Coblenz. — Die Abteikirche St. Pierre zu Gent 1629, nach den Plänen des holländischen Architekten van Santen begonnen, vollendet 1729 durch Matheys. Der ältere Theil bildet ein grosses Viereck mit Kuppel, der neuere Theil ein dreigetheiltes Schiff mit pilastrirten Pfeilern von korinthischer Ordnung, mit den Statuen der 12 Apostel und der vier Kirchenlehrer geschmückt. Hinter dem Hauptaltar eine runde Kapelle. Die Theile von 1729, das mit einem Tonnengewölbe überdeckte Hauptschiff und auch die erst jetzt vollendete Kuppel des älteren Theils, zeigen den Stil der französischen Klassik. Die Façade von 1722 hat hohe Pilaster, mit einer Attika darüber, und einem Giebel in der Breite des Mittelschiffes. — Die Kirche von Saint Loup zu Namur, früher Jesuitenkirche, 1653 begonnen, mit prachtvoller innerer Ausstattung versehen. Das

dreischiffige Innere mit Kreuzschiff hat 12 dorische Säulen von rothem Marmor, mit Rundbogen überwölbt, zeigt also die ältere Form der belgischen Jesuitenkirchen. Die Façade hat zwei Ordnungen übereinander. Architekt war vermuthlich der Jesuitenpater Hesius. — Die Pfarrkirche Notre-Dame du Finisterre zu Brüssel, um 1700 wieder aufgebaut, hat drei Schiffe durch jonische Säulen mit Rundbogen überwölbt. — Die Kirche der Minimen zu Brüssel, ebenfalls um 1700 wieder erbaut, ist die hübschere, und ganz in Ziegeln ausgeführt, mit Ausnahme des in Schnittsteinen errichteten Portals. Hier erscheint zum ersten Male an der Façade eine grosse Säulenordnung auf hohen Piedestalen. Die seitlichen Zwischenaxen enthalten die Thüren zu den Seitenschiffen, mit gebogenen Giebeln bekrönt. Die Mittelthür ist im Rundbogen geschlossen zwischen drei dorischen Säulen mit gebogenem Giebel, darüber ein grosses rechteckig umrahmtes Rundfenster. Die Façade endet mit einer niedrigen Attika und ebenfalls gebogenem Giebel. Von den projektirten Seitenthürmen ist nur der rechts belegene zur Ausführung gekommen. Das Innere ist im Plan ähnlich dem von Bon-Secours, aber der Aufbau ist gelungener. Die Schiffe sind durch Pfeilerarkaden getheilt, mit Tribünen über den Seitenschiffen, über der Vierung eine Flachkuppel, dahinter der halbkreisförmige Chor. — Die Kirchen der unbeschuhten Karmeliter und der Dominikaner zu Mecheln, beide 1701 wieder aufgebaut, dreischiffig im lateinischen Kreuz. — Die Kirche Notre-Dame de Fièvre zu Löwen, von 1705, mit originellem Grundplan; eine achteckte Kuppel mit Seitenschiffen, durch Arkaden auf dorischen Säulen getrennt, darstellend. Die Ornamentirung ist sehr gering und das allein in Sandstein ausgeführte Portal mittelmässig. — Die neue Karthause zu Lüttich, ebenfalls von 1705, architektonisch bedeutend, ist jetzt verschwunden. Die Kirche war eine kreuzförmige Basilika mit Kuppel über der Vierung. — Die Abteikirche zu Leffe bei Dinant, 1714 wieder aufgebaut, existirt ebenfalls nicht mehr. Dieselbe war dreischiffig, mit dorischen Säulen im Innern und mit einer älteren Krypta unter dem Hochaltar. Zerstört ist auch die von Gabi erbaute Kirche der Abtei von Saint Ghislain. — Die Kirche des alten Klosters de la Visitation zu Mons, 1717 von Claude de Bettignies erbaut. Von demselben zu Mons, um 1720, das Kloster der Ursulinerinnen mit einschiffiger Kirche, und ebendort um 1722 die dreischiffige Pfarrkirche St. Elisabeth, später zum Theil erneuert. — Die Abtei d'Alne, zwischen Charleroi und Thuin, die bedeutendste Belgiens am Anfange des 18. Jahrhunderts, ist 1793 durch die französischen Truppen zerstört. — In Flandern, in der Landschaft Waes, in der Campine, und sonst findet sich eine Anzahl Landkirchen aus dem 18. Jahrhundert, im Ziegelbau hergestellt, von bedeutenden Abmessungen,

meist dreischiffig mit dorischen oder jonischen Säulen im Innern. Eine der besten, die Kirche zu Lokeren, von 1719, in der Landschaft Waes.

Ein durch den französischen Einfluss gemässigtes Barock setzt sich in den kirchlichen Bauten Belgiens noch bis in die vierziger Jahre des 18. Jahrhunderts fort und geht erst dann in den klassizirenden Zopfstil über. Die Kirche des Recollets zu Saint-Trond, wieder erbaut 1734—1738, ist eine der schönsten Ordenskirchen der Lütticher Umgebung. Einschiffig im Plan, mit Fenstern im gedrückten Bogen zwischen grossen kompositen Pilastern, über dem Gebälk sofort das Gewölbe ansetzend. Im Jahre 1736 erbauten die englischen Brüder, vom Orden der Augustiner, zu Brügge eine kleine Kirche in einem sehr klassizirenden Stile. Der Plan bildet ein Viereck mit halbrunder Abside, in jeder Ecke des Vierecks zwei grosse kannelirte korinthische Säulen mit Gebälkstücken, über denen grosse kassettirte Rundbögen, dann folgt ein zweites Gebälk, über dem eine halbkreisförmige Kuppel beginnt. Die Kirche des alten Kapitels von Leeze, 1742 wieder erbaut, durch den Architekten Abraham in bedeutenden Abmessungen, ist dreischiffig und hat zwischen den Schiffen gekuppelte dorische Säulen. Ueber der Kreuzvierung, eine Kuppel auf Pfeilern errichtet, letztere mit grossen kompositen Pilastern dekorirt. Der Chor und die Kreuzarme enden im Halbzirkel und das Aeussere ist sehr einfach.

b) Skulptur und Malerei.

Die niederländischen Maler und Bildhauer geniessen immer noch eines bedeutenden Rufs, und besonders werden Holländer zahlreich nach Berlin berufen, wie die Eagers, Terwesten, Maderstegh, Coxie, Schoonjans, Bockhorst und andere beweisen. Eine nationale Schule fehlt, wie überall, auch hier in der Skulptur ganz. Auch die Malerei ist ein blosser Nachklang der früheren guten Zeit; selbstständige Leistungen, welche auf eigenem Naturgefühl beruhen, fehlen.

Der Maler Gerard Lairesse (1640—1711) ist ein Nachahmer Nicolas Poussin's und der Antike; ähnlich malen Eglon van der Neer und Ary de Vois. Adrian van der Werff (1659—1722), derselben Manier folgend, zeigt ein Ausartung ins Geleckte, bei jeglichem Mangel geistigen Elements; ebenso sein Sohn Peter van der Werff. Der Schlachtenmaler J. van Huchtenburg (1646—1733), der die Kriegsthaten des Prinzen Eugenius in dessen Auftrage malte, ist ohne selbstständige Bedeutung.

Besser sind die Landschafter, die sich in Nachahmer der Poussin's und



des Claude Lorrain theilen. Zu den Ersteren gehören: Franz Milet, genannt Francisque, Johann Glauber, genannt Polydor, J. F. van Bloemen, genannt Orizonte und P. Rysbraeck. Nachahmer des Claude Lorrain, in äussere Zierlichkeit und Buntheit übergehend, sind: Albrecht Meysering, Isaak Mouscheron und Cornelius Huysman.

Die Thiermalerei findet noch einen vortrefflichen Vertreter von hoher technischer Meisterschaft in Jan Weenix (1644—1719), besonders als Darsteller wilden und zahmen Geflügels. Die Blumenmalerin Rachel Ruysch (1664—1705) liefert Bilder von äusserster Pracht und echt niederländischer Feinheit in der Durchführung. Auch Jan van Huysum (1682—1749) liefert eine ähnlich vollendete Blumenmalerei von noch edlerer Auffassung. Jan van Os, ein Nachahmer des Letzteren.

c) Dekoration und Kunstgewerbe.

Nach dem ausschweifenden Barockgenre «Auriculaire», der Ausartung des Rubens'schen Stils, macht sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in der Ornamentirung der Einfluss der französischen Klassik geltend. M. Heylbrouck, Ornamentist und Kunststecher in Gent, arbeitet bereits ganz im Stil des Lepautre; ebenso G. Vischer in Amsterdam, der verschiedenes nach Toro kopirt. Ein Interieur, als Titelblatt eines Werkes von Gerard von Lairesse (geboren zu Lüttich 1640), ist ebenfalls ganz im neuen klassischen Barockstil der Franzosen gehalten. Ganz rein giebt J. Schynvoet, Architekt zu Amsterdam, um 1701, das serieuse Ornamentgenre Louis XIV. wieder, in seinen Vasen-Entwürfen. Die Vasen spielten damals in der Dekoration der Gebäude und Gärten eine grosse Rolle. Auch Peter Post, Architekt der Prinzen von Oranien, am Anfang des 18. Jahrhunderts, gehört in seinen Kaminentwürfen ganz der französischen Klassik an. Gegen 1730 wird das Genre Louis XIV. durch das Roccoco verdrängt.

Das Kunstgewerbe folgt dem allgemeinen Zuge in Nachahmung des Französischen. Der Ledereinband eines Buches, gepresst mit Vergoldungen, von Albertus Magnus, der gegen 1675 zu Amsterdam arbeitet, ist ganz französisch. Ein in Holz geschnitzter Windfang zu Utrecht, im Genre Berain gehalten (Qu. Ysendyck). Der Entwurt zu einer Prachtkutsche, für den Herzog d'Ossuña, zum Einzug in Utrecht, um 1713, im Stil Lepautre, reich mit allegorischen Figuren. Ebenso, die durchbrochene Schnitzerei einer Communionbank in der Kirche St. Michael zu Löwen, in sehr reicher Durchführung in Eichenholz, mit figurengeschmücktem Rankenwerk.

d) Kunstlitteratur.

An Reisebeschreibungen mit Rücksicht auf die Monumente erscheinen: Wheler, Voyage de Dalmatie et Grèce. Amsterdam 1689. 12⁰. Mit Abbildungen; eine zweite Ausgabe desselben Werkes in 2 vol. im Haag 1723, — C. Lebruyn, Voyage en Levant. Delft 1700, Fol. Mit Kupfern, — E. Kämpfer, Amoenitates exoticae. Lemgo 1712. 4⁰. Mit Kupfern; letztere beiden Werke betreffen Persisches. Eine grosse, mit schönen Städteansichten von Savoyen ausgestattete Publikation, Theatrum statuum regiae celsitudinis Sabaudiae ducis, Pedemontii principis, Cypri regis, erscheint, Amsterdam 1682 in 2 vol. gr. Fol. mit 120 Tafeln. — Alles übrige betrifft zeitgenössische Bauten und besonders Ornamentik. Bouttats (Caspar), Ornamentiker und Kunststecher zu Antwerpen (1640—1703), Hondert-Jaerigk jubile bewesen in dese Stadt Antwerpen etc. door F. de Smidt. Antwerpen 1685, — Ruhealtäre und Triumphbögen darstellend; — Folkema, Jan-Jacob, Goldschmied zu Dokkum am Ende des 17. Jahrhunderts, Allerhand Voorbilden van doorgebroken Zilver-smids werk getekend en gesneden door etc.; — Mouscheron, Jsaak, Maler und Stecher, geboren zu Amsterdam 1660, stirbt 1744, Zaal Stuccen in 'thuys van de H. D. B. Merquita — es sind dekorative Landschaften mit Architektur, im Salon des Hauses Merquita; — Heylbrouck, M., Ornamentzeichner und Stecher zu Gent, Nouvelles Cartelles, inventées et sculp. par etc.; — Vingboons, Philipp, Gronden en Afbeeldsels der vornaamste Gebouwen van alle die Ph. Vingboons geordineert heest. Amsterdam 1688. Gr. Fol. Mit Kupfern; — Schynvoet, J., Architekt zu Amsterdam 1701; Obelisques, Vases etc.; — Post, Peter, Architekt, arbeitet im Beginn des 18. Jahrhunderts, Modèles de diverses belles Cheminèes qui ont eté construites et se voient en divers Palais et Cours, inventés et ordonnés par Pierre Post, architecte de Leurs Altesses les princes d'Orange A. Leyde. 1715; — Nieuw Vermeerded en Verbeterd Groot Stedeboek van geheel Italie. Ins Gravenhaage 1714, Ansichten und Architekturen.

5. Die Nachfolge der französischen Klassik in den skandinavischen Ländern und Russland.

Unter Christian V. (1670—1699) herrscht in Dänemark der französische Geschmack nach dem Muster Ludwig's XIV. in Litteratur und Kunst. Eine volksthümliche Richtung der dänischen Litteratur beginnt erst wieder mit dem



Norweger Ludwig Holberg (1684—1754), kann aber das Eintreten der Roccocoperiode, seit 1746 unter Friedrich V., nicht verhindern. Von architektonisch bedeutenden Bauwerken aus der Zeit Christian's V. und Friedrich's IV. ist nichts zu bemerken; die immerwährenden Kriege liessen keine grösseren Kunstunternehmungen zu. — Schweden hatte unter ähnlichen Drangsalen zu leiden; Karl's XII. Regierung war ein einziger Krieg. Indess wurde unter ihm 1698 der Bau des königlichen Schlosses in Stockholm nach den Plänen eines französischen Architekten Nicodemus de Tessin begonnen. In den nächsten sieben oder acht Jahren wurde der Bau beträchtlich gefördert, aber die unaufhörlichen Kriege unterbrachen den Fortgang desselben. Erst 1735 wurde das Schloss bewohnbar; indess scheint man trotz der langen Bauzeit nicht von dem ursprünglichen Plane abgewichen zu sein. Der Grundriss des Schlosses ist fast quadratisch und umschliesst einen Hof, die Flügel der Hauptfront sind noch über diese hinaus verlängert. Die Façaden sind einfach und grossartig, ohne Anwendung von Ordnungen und ohne Ornamentik, die Architektur-Details beschränken sich auf die Ausbildung der Fenster; allerdings ist das Schloss nur ein Putzbau. Derselbe Architekt Tessin errichtete noch verschiedene Kirchen und Landhäuser in und bei Stockholm, aber nicht mit demselben Erfolge wie den Schlossbau.

Russland tritt überhaupt erst mit dem Beginn des 18. Jahrhundert in den Kreis der modernen europäischen Kunstbewegungen. Die Gründung St. Petersburgs durch Peter den Grossen um 1703 giebt hierzu den Anlass, und der allgemeinen Richtung der damaligen Zeit entsprechend ist es die Nachfolge der französischen Klassik, welche stilbestimmend auftritt, und zwar, da meist Italiener bauten, in der schon früher charakterisirten, von Frankreich nach Norditalien übertragenen Modifikation des borrominesken Barockstils. Im 17. Jahrhundert, also zu einer Zeit, als die übrigen europäischen Länder ihre eigentlich sogenannte nationale Renaissance entwickelten, herrschten in Russland noch die Traditionen des byzantinischen Stils, nur in geringem Maasse von den durch italienische Baumeister herübergebrachten Renaissanceformen beeinflusst. Ob aber das, unter Peter dem Grossen eindringende klassische Barock nicht ebenfalls für Russland eine nationale Bedeutung gewonnen hat, das wäre noch die Frage? Mindestens lässt sich behaupten, dass es in diesem Stile gelungen ist einer Reihe profaner Gebäudegattungen einen ganz charakteristischen Ausdruck zu verschaffen. Zwar hat ein berühmter französischer Architekt und Kunstschriftsteller, Viollet-le-Duc, den Versuch gemacht, aus den vorhandenen byzantinischen Anfängen den Russen einen nationalen Baustil zu konstruiren; aber es muss immerhin zweifelhaft bleiben, ob den Russen damit gedient ist, ein solches Geschenk, über dessen Werth sich

streiten liesse, wieder aus der Hand eines Fremden zu empfangen. Indess ist der Versuch einer «L'art russe» von Viollet-le-Duc immerhin symptomatisch für das jetzt überall «tiefgefühlte» Bedürfniss nach dem Besitze einer nationalen Kunst. — Man muss aber ein so ausgemachter Gothiker wie Viollet-le-Duc sein, wenn man, wie er es thut, behaupten will, dass der Beginn der Renaissance in Russland stets dem Besseren, der freien Entwickelung eines national-russischen Stils, im Wege gestanden habe. — Die älteren russischen Holzbauten zeigen ohne Zweifel originelle Motive, wie dies bei Werken in diesem Material fast in allen Ländern der Fall ist, aber der damals gebräuchliche Monumentalstil, ein sehr verdorbener Byzantinismus, reichte doch keineswegs zur Lösung der modernen Bauaufgaben aus. Allerdings ist die in Russland sehr spät eindringende Renaissance nicht mehr die beste, jedenfalls bereits von einem vorwiegend kosmopolitischen Charakter, welchen sie hier umsomehr bewahren musste, als sie, hauptsächlich mit den Aufgaben der Profanarchitektur beschäftigt, für diesen fast gar keine ältere Tradition vorfand, von der sie eine speciell nationale Färbung hätte annehmen können. — Beiläufig gesagt, beruhen die Vorschläge Viollet-de-Duc's zur Weiterbildung eines russisch-byzantinisch-gothischen Nationalstils keineswegs auf rein historisch gegebener Grundlage, und dürften deshalb auch wohl das Schicksal aller gewaltsam versuchten Stilbildungen theilen; nämlich das, ohne Folgen zu bleiben. Uebrigens ist die alte indo-germanische Kunsttradition, wie sie sich in Griechenland und Rom entwickelt und sich in der hierauf beruhenden Renaissance dem modernen Leben akkomodirt hat, von so hohem Werthe, dass es vielleicht überhaupt unmöglich ist, dieselbe irgendwo einfach beiseite zu schieben.

Da die russische Kunst hiermit, zum ersten Mal in vorliegender Arbeit, Erwähnung findet; so mag es gestattet sein, den Verlauf derselben bis zum Eindringen der Renaissance in kurzen Zügen zu schildern. Als unter Wladimir I., um 987, das Christenthum in Russland eingeführt wurde, begann durch Anna seine Gattin, Tochter des griechischen Kaisers Romanus und Schwester der römisch-deutschen Kaiserin Theophania, eine innige Verbindung mit Byzanz Platz zu greifen. In Byzanz bildete damals die Architektur den blühendsten Zweig der bildenden Kunst, während dieselbe im Abendlande bereits in Verfall gerathen war und erst vom 11. Jahrhundert ab wieder in neuem Glanze erschien. Durch die Reichstheilung unter Wladimir's Söhnen, im 11. Jahrhundert, tritt in Russland die grösste Zerrüttung der Staatsverhältnisse ein. Auch das byzantinische Reich und seine Kunstübung kommen durch die im 12. Jahrhundert beginnenden Kreuzzüge dem Untergange nahe. Indess bleiben die Russen dennoch von Byzanz abhängig und behalten auch

das griechische Alphabet bei. Der deutsch-romanische Einfluss dringt nur in die baltischen Länder bis Riga und Reval vor, am Ende des 12. Jahrhunderts, und dauert als Uebergangsstil bis in das erste Viertel des 13. Jahrhunderts. Unterdess wird Russland, 1237 durch Batu-Chan unterjocht, eine mongolische Provinz, und bleibt dies bis 1477. Iwan Wasiljewitsch wurde der Wiederhersteller des Reichs; er verjagte die Mongolen und unterwarf die übrigen Fürsten. Nun erst war wieder an Förderung künstlerischer Zwecke zu denken, und dies geschah von Neuem durchaus im byzantinischen Sinne. Byzanz war zwar 1453 zur Hauptstadt des türkisch-osmanischen Reiches geworden, aber die byzantinische Bauschule erhielt sich hier mit grosser Zähigkeit bis in das erste Viertel des 17. Jahrhunderts. In Russland waren kriegerische Zeiten; doch legte Iwan II., der Schreckliche, (1533—1584) in Moskau die erste Druckerei an; und unter ihm und seinen Nachfolgern, den letzten hart bedrängten Gliedern des Hauses Rurik, kommen auch schon italienische Künstler in's Land, modifiziren aber den russisch-byzantinischen Kirchenstil nur durch ein ziemlich willkürliches Detail. Erst unter den Herrschern aus dem Hause Romanow: Czar Michael Feodorowitsch (1613—1645) und seinem Sohne Alexei (1645—1676) gewann die abendländische Kunst einen stärkeren Einfluss, und es wurde jetzt der gothische Stil von deutschen, schwedischen und dänischen Baumeistern herüber gebracht. Damals ergab sich die Modifikation des byzantinisch-russischen Kirchenstils, welche die pfeilförmigen, kessel- und korbförmigen Gewölbe in Gebrauch brachte. Die symbolischen fünf Kuppeln der Kirche werden durch Patriarch Nikon eingeführt. Im Jahre 1619 wird in dieser Art, in Moskau, die Kirche des heiligen Chariton errichtet. Der Deutsche Wilhelm Scharf, in Gemeinschaft mit dem Dänen Peter Marselis berufen, baute unter Czar Alexei in Moskau eine Anzahl Häuser. Die meisten Bauten dieser Zeit sind Backsteinbauten.

Die Zugehörigkeit Russlands zur morgenländischen Kirche war ohne Zweifel von grösstem Einflusse auf die Entwickelung der russischen Kunst; denn die Geistlichkeit widersetzte sich dem Eindringen des abendländischen Kunststils. Allerdings verbreitete sich die Bildnerei im 17. Jahrhundert, trotz aller Verbote, von Westen her im moskowitischen Reiche. In den Kirchen standen gehauene und geschnitzte Darstellungen der Kreuzigung und anderer biblischer Vorgänge. Die Malerei blieb aber, bis zur Mitte des Jahrhunderts, streng an den byzantinischen Kanon gebunden. Die Malerschulen: die Kiew'sche, die Nowgorod'sche, die Ustzug'sche und die Moskauische arbeiten nach Musterbüchern, in denen Figuren, Gewänder und Stellungen der heiligen Personen genau vorgeschrieben sind, selbst die Wahl und die Vertheilung der Farben. Erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts kommt das Helldunkel

(satinka) auf, aber Perspektive gab es immer noch nicht. Am Ende des 17. Jahrhunderts bildete sich eine Art Malerakademie durch Berufung fremder Meister; des Apostoli Turjew aus Athen, des Bogdan Saltanow aus Armenien, Daniel Wuchter's und Johann Deters aus Oesterreich, und Derson's aus Schweden. Die Czarin Sophie hatte einen Meister der Perspektive, Pater Diglas, in ihrem Dienste. Indess standen die Bildermaler immer noch unter einer eigenen Behörde und waren in Klassen eingetheilt. Als Maler dieser Zeit werden genannt: Andrei Ilgin 1668, Sergjei Wasiljew 1667, Nikita Iwanow Piktorow 1689. Der Letztere ist Urheber der Capponiani'schen Gemälde, jetzt im Vatikan befindlich. Im Jahre 1658 hatte sich die russische Kirche von Konstantinopel losgelöst, aber der in den Kirchen eindringende abendländische Kunststil wurde immer noch von der Geistlichkeit hart verfolgt. Indess begann unter dem Volke der Malerstil von Susdal zu wurzeln; auch die Porträtmalerei kam auf. Das Kunstgewerbe äusserte sich in Emaille- und Steinschneidearbeiten, auch Fayence-Reliefs wurden im 17. Jahrhundert in Moskau gearbeitet. Die Verzierung der Handschriften, durch Miniaturmalereien, wurde im 16. und 17. Jahrhundert vielfach geübt. Die Czarin Tatjana Michailowna war eine gefeierte Miniaturmalerin. Um 1645 stellte der Graveur Martyn Nachoroschawskyi zu Moskau ein Büchlein mit gestochenen Bildern her; 1697 gravirte Wasilyi die Abbildungen zum ersten Buch Mose; 1636—1660 schnitt der Mönch Prokopji eine «ausgelegte Apokalypse» in Holz und druckte das Werk. Aber noch 1671 wurden vom Patriarchen der Druck und Verkauf solcher heiliger Bilder verboten, welche deutsche Gesichter hätten.

Diese verjährten Vorurtheile und Beschränkungen wollte Peter der Grosse (1682—1725) durch ein ganz radikal reformatorisches Vorgehen beseitigen, zu welchem er sich durch seine, bis 1698 dauernden Reisen in den europäischen Staaten vorbereitet hatte. Die russische Litteratur unterstützte ihn in seiner Herkulesarbeit. Dieselbe nahm erst jetzt ihren Anfang, empfing selbstverständlich ihre Anregungen vom Auslande, namentlich von Frankreich und bezeichnete damit auch die Richtung, welche die bildende Kunst einschlagen sollte. Der aus der Moldau stammende Fürst Kantemir (1708—1744), in Paris gebildet, eröffnet die russische Litteratur mit seinen Satiren. Lomossoff (1711 — 1765) geht ganz in die Nachahmung der französirend konventionellen Dichtkunst auf, ebenso Sumarokoff (geb. 1718), der die französischen Tragiker sklavisch nachahmt.

Die durch Peter den Grossen am Ausfluss der Newa neu begründete Reichshauptstadt St. Petersburg bekam einen ganz westeuropäischen Zuschnitt, wie denn schon die Verlegung der Residenz nach dem äussersten Westen des Reichs, die Richtung der reformatorischen Tendenzen Peter's des Grossen

kennzeichnet. In den zehn Jahren, von der Gründung St. Petersburgs bis 1713, in welchem Jahre der Hof und die Grosswürdenträger definitiv von Moskau dorthin übersiedelten, wurde unglaublich viel gebaut. Im Herbst 1713 standen bereits mehrere tausend Häuser, grosse palastartig angelegte Quartiere für Kaufleute und Handwerker, das Senatshaus für die Justizbehörden, ein Quartier für die nichtrussischen Europäer und ein Quartier für die asiatische Handelswelt. Die Kunstbauten waren, bei dieser Hast dem Bedürfniss zu genügen, nur dünn gesät, aber immerhin fanden sich einige darunter von Bedeutung.

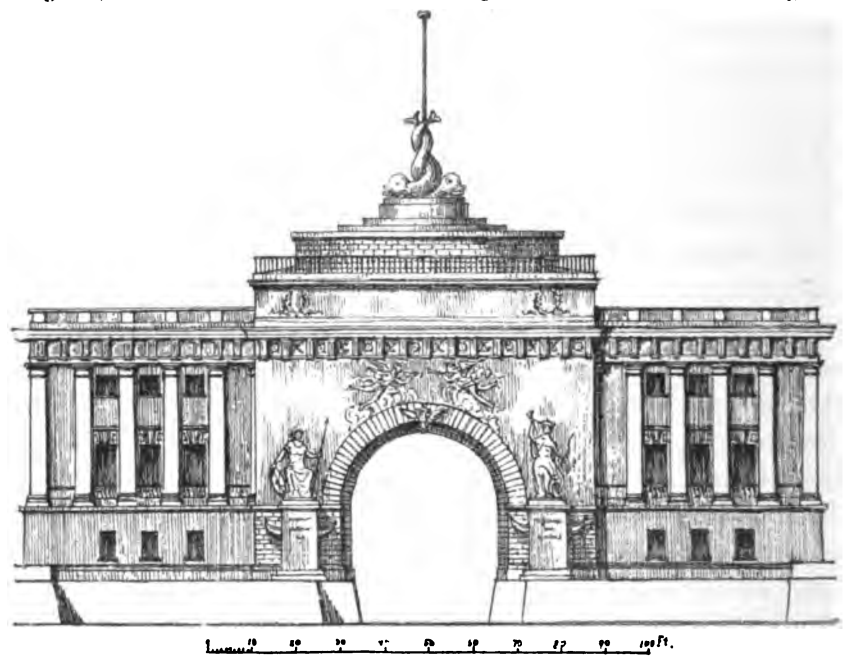


Fig. 254. Admiralitätsgebäude in St. Petersburg. Mitteltheil der Seitenfront (n. Fergusson).

Die Kirche in der Citadelle, von Peter dem Grossen begonnen, im Plan eine lateinische Basilika mit drei Schiffen darstellend, mit einem Thurm an der Westfront und einer Kuppel vor dem Chor, zeigt den italienischen Barockstil, in plumper Detailbildung. Architekt war der Italiener Tressini (Qu. Fergusson, History of modern arts etc.). Das Admiralitätsgebäude, von dem russischen Architekten Zucharoff erbaut, ist das vorzüglichste und charakteristischste Gebäude dieser Zeit in Petersburg. Die Hauptfaçade hat die kolossale Länge von 1330 Fuss, ist aber gut gegliedert. Das Centrum der Hauptfaçade nimmt ein grosses Viereck ein, von einer grossen Thüröffnung im Rundbogen durchbrochen und durch einen viereckten Dom mit hoher Spitze überragt; an jeder Seitenfront befindet sich ein ähnlicher Eingang, aber ohne Dom (Fig. 254). Das Gebäude ist zwei Stock hoch, mit einer durch die ganze

Höhe reichenden dorischen Ordnung (Qu. Fergusson). Ebenfalls unter Peter dem Grossen erbaut, das Palais des Fürsten Mentschikoff auf Wassily-Ostroff und auf der anderen Seite der Newa das Palais Apraxin. Von dem Sommer- und Winterpalast des Czaren ist aus dieser Zeit wenig erhalten, wegen der späteren vielfachen Umbauten. Auch das 1711 angelegte Schloss Peterhof, das russische Versailles, hat mannigfache Anbauten und Veränderungen erfahren; ebenso ist das Lustschloss Strelna, zwischen Peterhof und Petersburg belegen, erst später nach einem Brande, welcher nur die Aussenmauern stehen liess, durch Rusca wieder hergestellt. Das Kirchdorf Czarscoïe-Selo, auf der Strasse nach Moskau, zweiundzwanzig Werst von Petersburg belegen, ist eine Gründung Peters des Grossen, aber das jetzige Schloss ist später; auch das unter Katharina I. aufgeführte Gebäude wurde abgebrochen. In Petersburg selbst entstanden in dieser Zeit mehrere katholische und protestantische Bethäuser, aber ohne architektonische Bedeutung. Unter den Nachfolgern Peter's des Grossen trat wieder eine Vermischung der Renaissance mit russisch-byzantinischen Elementen, wenigstens im Kirchenbau, mehr in den Vordergrund.

Andreas Schlüter, der grosse deutsche Bildhauer und Architekt kam 1713 von Berlin nach Petersburg in die Dienste Peter's des Grossen, starb aber schon 1714, ohne daselbst ein nachweisbares Werk hinterlassen zu haben. Peter der Grosse soll mit ihm zusammen an der Herstellung eines Perpetuum mobile gearbeitet haben.

6. Das Eindringen des Barockstils in die europäische Türkei und in die überseeischen Länder.

Der Einfluss der byzantinischen Kunst auf Russland, auf den weiter oben hingewiesen wurde, konnte allerdings lange dauern, denn die Tradition derselben erhielt sich in Konstantinopel selbst bis in das 17. Jahrhundert. Die Stadt wurde zwar schon 1453 von den Türken erobert, und Mohammed II. verlegte hierher den Sitz des osmanischen Reichs, aber demungeachtet blieb die byzantinische Bauschule die herrschende. Es begann sogar seit 1480, nach dem Tode Mohammed's II. eine Renaissance in diesem Sinne; indem die Türken die byzantinischen Hauptformen, als dem Klima angemessen und konstruktiv vortrefflich, kopirten und nur ihr eigenes Detail damit verbanden. Dies galt besonders für Konstantinopel, während sich in den Provinzen nur eine leichte Mischung mit byzantinischen Formen bemerkbar machte. Unter Suleiman II.,

dem Grossmächtigen (1520—1566), erreicht die moderne osmanische Baukunst ihren höchsten Gipfel, in den Schöpfungen des genialen Architekten Sinan. Die Moschee Suleiman, 1550 — 1556 in Konstantinopel erbaut, ist sein vorzüglichstes Werk, und enthält die Glasmalereien der Fenster, von dem berühmten Serchosch Ibrahim, mit Inschriften von der Hand des Kalligraphen Kara Hissari (Qu. von Hammer). Von demselben Architekten, die Moschee Schahzadegan (1543 — 1548), die Moschee Dschihangir 1553, die Moschee Mihrmah am Thore von Adrianopl 1556. Auch die Moschee Piali Pascha, 1565—1570, ist wahrscheinlich durch Sinan erbaut.

Rhodus kam 1522 und Cypern 1571 in die Gewalt der Türken. Auf Rhodus hatte, unter der Herrschaft der Johanniter, der spätgothische Stil bis zum Ende des 15. Jahrhunderts fortgedauert; auf Cypern, unter den Lusignan's, bis 1456, als dasselbe durch Katharina Cornaro an Venedig fiel. Die Venetianer hatten aber bis 1571 nur Befestigungen angelegt, wie 1567 die Umfassung von Nicosia, an denen sich der Renaissancestil nicht besonders entwickelt zeigen konnte.

Unter Sultan Ahmed I. (1604 — 1623) wurde in den Jahren 1609 — 1614, die nach ihm genannte Moschee zu Konstantinopel, mit einem stärkeren Hervortreten indisch-neumohammedanischen Einflusses erbaut, aber im Wesentlichen immer noch von der Agia Sophia abgeleitet. Es ist ein Kuppelbau mit sechs Minarets und maurischer Ornamentirung. — Also hatte sich die von Anthemius von Tralles und Isidor von Milet gestiftete Architekturschule mit bemerkenswerther Zähigkeit, ohne grosse Modifikationen, bis in das erste Viertel des 17. Jahrhunderts erhalten. — Erst später kamen bestimmende Einflüsse der abendländischen Schule zur Geltung. Vorläufig wurde die türkische Bauthätigkeit mit dem allmäligen Erlöschen der türkischen politischen Macht überhaupt schwächer. Um 1660 entsteht noch die Moschee der Sultanin Valide am Gartenthor zu Konstantinopel, als Werk des Baumeisters Elhaduh Ibrahim; 1696 die Moschee Yeni in Galata und in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts die Moschee Yeni in Scutari, Ajasma daselbst und Fatime (Qu. von Hammer).

Endlich, nach der Mitte des 18. Jahrhunderts, zeigt sich der Vorhof, der 1748—1755 erbauten Moschee Nuri-Osmanieh, von abendländischen Barockformen beeinflusst; und die Moschee Laleli, 1760—1764 von abendländischen Meistern französischer Schule erbaut, lässt diesen Einfluss noch stärker hervortreten, ist aber dürftiger als die früheren Bauten. Denselben Charakter zeigt die Moschee zu Istrawos, unter Abdul Hamid ebenfalls von abendländischen Architekten erbaut. Die siegende Macht des Barockstils hatte also schliesslich auch diesen, der abendländischen Kultur ziemlich entrückten Theil Europa's, für sich erobert.

Die Verbreitung der Spätrenaissance in die überseeischen Länder gehört, streng genommen, nicht in den hier gesteckten Rahmen; indess mag sie eine kurze Erwähnung finden, um das Bild der mächtigen, alles überfluthenden, zum ersten Male einen Weltstil schaffenden Renaissancebewegung zu vollenden. In der That übertrifft die Spätrenaissance, in Bezug auf räumliche und quantitative Ausbreitung jeden anderen Baustil. Das Gemeinschaftliche unter allen europäischen Kolonien war, dass sie im italienischen Barockstil bauten. Die einmal eingeführten sogenannten Ordnungen sind dann geblieben und haben den sonst landesüblichen Stil an allen von Europäern bevölkerten Orten verdrängt.

Portugiesisch Indien liefert hierfür ein hervorragendes Beispiel. Im Jahre 1497 umsegelten die Portugiesen, unter Vasco de Gama, zum ersten Male das Kap der guten Hoffnung und landeten im nächsten Jahre zu Calicut auf Malabar. Albuquerque nahm 1510 Goa und erhob dasselbe zur Hauptstadt der portugiesisch-indischen Besitzungen. Für mehr als ein Jahrhundert blieb dieser Ort der Centralpunkt portugiesischer Macht. Der heilige Franciscus Xaverius wirkte hier als Apostel des Christenthums, und in seiner Zeit entstanden die Monumente der jetzt verlassenen Stadt. Ein Jahrhundert später wurde der Sitz der Regierung nach Panjim verlegt, aber Goa blieb der Sitz des Bischofs. Es giebt hier fünf Kirchen, Gebäude ersten Ranges, nach dem Muster der grossen italienischen Renaissance-Kathedralen errichtet, aber ohne besondere künstlerische Wirkung. Meist waren die Architekten europäische Priester-Missionare und die Ausführung geschah durch die noch ungeübten Hände der Eingeborenen. Besser als die Kirchen sind die Klöster gelungen mit ihren reich ornamentirten Arkadenhöfen. Die kleineren Kirchen, das Arsenal und die Reste der jetzt verlassenen öffentlichen Gebäude Goa's zeigen dieselben Mängel, wie die grossen Kirchen. In Macao, das erst 1586 in die Hände der Portugiesen fiel, ist die einzige wichtige Façade, die der in Granit ausgeführten Jesuitenkirche. Dieselbe wurde vermuthlich in Europa entworfen und ist sehr reich im Detail, jetzt allerdings nur noch Ruine. In Bombay erinnern nur die Befestigungen an die portugiesische Herrschaft.

Spanier, Holländer und Franzosen haben in Indien weniger Spuren künstlerischer Thätigkeit hinterlassen. Die Holländer, welche 1602 die portugiesischen Besitzungen in Ostindien bis auf wenige Trümmer an sich rissen, haben eigentlich gar nichts in dieser Richtung gethan, denn ihre Kirchen sind einfache Versammlungssäle und in Batavia findet sich kein einziges Privatgebäude von einiger Wichtigkeit. Auch die Thätigkeit der Spanier in Manilla kann sich nicht mit der von den Portugiesen in Macao entfalteten messen. Die Herrschaft der Franzosen in Indien war zu kurz, als dass etwas

Bedeutendes hätte zu Stande kommen können. Indess war Chandernagor mit schönen öffentlichen Gebäuden versehen, welche jetzt verschwunden sind und Pondicherry ist eine der nettsten Städte Indiens, obgleich hier wie es scheint niemals öffentliche Gebäude von Wichtigkeit vorhanden waren. Später haben die Engländer in Indien viel gebaut, mehr als die anderen Nationen zusammengenommen, aber erst in der Periode des klassizirenden Zopfstils (Qu. Fergusson, History of modern arts etc.).

Der neue Welttheil Amerika und speziell Central-Amerika wurde 1492 von Columbus auf spanischen Schiffen entdeckt. Im Jahre 1500 entdeckte der Portugiese Cabral Brasilien, und 1518 der Spanier Grigaloa Mexiko, welches letztere Land dann 1519—1521 von Ferdinand Cortez erobert wurde. 1536 wurde Californien von den Jesuiten angebaut; 1530 — 1542 Peru durch Pizarro erobert, und von hier aus, 1514—1550 Chili kolonisirt und die Stadt St. Yago erbaut. Bald entstanden auch im neuen Welttheile Kirchen im Barockstile; so die Kathedrale in Mexico, 1573 begonnen, an Stelle einer älteren von Ferdinand Cortez errichteten Kirche, in der Nähe des grossen Tempels des Montezuma belegen und erst 1657 beendet. Das Gebäude von sehr beträchtlichen Dimensionen, hat fünf Schiffe und eine achteckte Kuppel über der Kreuzung. Die Pläne kamen von Europa. Das Innere wirkt verhältnissmässig glücklich. Die Gurtbogen entspringen direkt von den Kapitälen dorischer Halbsäulen, welche an die Pfeiler angelehnt sind. Die Westfaçade, von zwei grossen viereckten Thürmen eingefasst, wirkt massig und imponirend; allerdings kommt dagegen die Kuppel nicht zur Wirkung (Qu. Pedro Gualdi, Monumentos de Mejico). Eine Anzahl Klöster sind besser, als die damit verbundenen Kirchen, so hat das Kloster Nuestra Señora de la Merced einen sehr schönen Kreuzgang aufzuweisen, mit zwei schmäleren Arkaden über einer grösseren. Oeffentliche Gebäude sind in Mexico nicht bemerkenswerth und die besten sind Kopien nach europäischen Mustern. In Peru wurde 1621 die Kathedrale von Arequipa nach den Zeichnungen eines Architekten Andrea Espinosa begonnen und erst 1656 vollendet. Die Façade ist von beträchtlicher Ausdehnung und durch grosse korinthische Säulen in fünf Theile getheilt. Zwischen den grossen Säulen befinden sich zwei Ränge kleinerer Säulen übereinander und das durchgehende Gebälk, sowie das Hauptgesims, ist nach diesen kleineren Säulen bemessen. Die etwas niedrigeren Thürme stehen zur Seite und haben gute Verhältnisse. Im Jahre 1844 durch Feuer zerstört, wurde die Kathedrale nach dem alten Plane wieder aufgebaut.

VI. ABSCHNITT.

Die Roccocostilarten in Frankreich, ihre Nachfolge in den übrigen Ländern und die erste Stufe des Zopfstils in Deutschland, von 1720—1750.

Das Roccoco, die bedeutendste künstlerische Erscheinung im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts, muss als eine Rückkehr zum Barock, als gewollter Gegensatz gegen die zur Trockenheit und Nüchternheit führende römische Klassizität der vorigen Zeit aufgefasst werden. Nimmt man vom Stil Louis XIV. die gespreizte Würde, den geheuchelten Ernst und den kalten ungemüthlichen Pomp fort, so gelangt man ganz von selbst zum Roccoco. Aber die neue Umbildung ist geistreich, lebensprühend, der echte Ausdruck französischen Geistes und hat deshalb wieder genügende lebendige Kraft um ganz Europa zur Nachfolge zu zwingen. Ueber den französischen Ursprung des Roccoco kann man nicht zweifelhaft sein, obgleich nicht zu verkennen ist, dass die Elemente zu dieser stilistischen Neubildung in den Ausläufen des klassischen Barocks fast überall in ähnlicher Weise vorhanden waren. Unter den damaligen Zeitverhältnissen war es gewissermassen selbstverständlich, dass Frankreich die geistige Führung behielt, sonst hätte sich etwa in Dresden selbstständig etwas dem Roccocostil Gleichartiges entwickeln können. In Wirklichkeit nimmt die gleichzeitige deutsche Kunstrichtung eine ganz andere Wendung: Es kommt hier zunächst der Zopfstil erster Stufe zur Herrschaft, nicht zu verwechseln mit dem späteren klassizirenden Zopfstil, dem Vorläufer der Neuklassik. Dieser Zopfstiel erster Stufe ist eine Art von Negation, der Ausdruck der Kraftlosigkeit und Ermüdung. Es hatte lange gedauert bis die deutschen Künstler das ganze Raffinement, die Witze und Uebertreibungen des späteren Barockstils den Ausländern abgelernt hatten; und als dies endlich der Fall war, als Künstler wie Paul Decker und andere ihr grosses Talent nach dieser Richtung entwickelt hatten, da regte sich auch schon die allgemeine Opposition gegen das übertriebene schnörkelhafte Wesen, und besonders war dies in Norddeutschland der Fall. Man war der phantastischen und kostspieligen Spielereien müde geworden, — an den Höfen fehlte ohnehin das Geld, — eine gewisse



Gleichgültigkeit trat an die Stelle der poetischen Ueberschwänglichkeiten und da man nichts besseres Neues an die Stelle des Alten zu setzen hatte, so nahm man mit einer bis zur Stillosigkeit gehenden Vernüchterung und Verwässerung der Barockformen vorlieb. Mit dieser Verrohung in der Formgebung Hand in Hand ging die totale Vernachlässigung der monumentalen Konstruktionsweise, wie dieselbe jetzt überall bis auf wenige glückliche Ausnahmen zu bemerken ist. Es war, als ob man nur noch für den Genuss des Augenblicks baute und bildete. Zugleich ist es bemerkenswerth, dass die nebenhergehenden deutschen Nachahmungen des Roccoco sich meist vor den Zopfbauten durch eine grössere Gediegenheit der Einzeldurchführung auszeichnen.

In England hatte die Nachfolge der französischen Klassik nur eine sehr kurze Dauer; die Schule des Inigo Jones, die Nachfolge des Palladio, kam bald wieder in Flor und brachte dort eine Zopfarchitektur hervor, die sich von der Nüchternheit der gleichzeitigen deutschen Bauart frei hielt. Dieselbe dauerte dann bis zur Wiederaufnahme der Gothik im romantischen Sinne, während das Roccoco in England keine bemerkenswerthe Nachahmung fand.

Die Franzosen unterscheiden bei sich zwei Hauptentwickelungsstufen des Roccoco, und gebrauchen dafür die Benennungen; einmal des «Genre Regence», und dann der «Rocaille», des eigentlichen Genres Louis XV., an welches sich die Chinoiseries anschliessen. — Auf den trüben, frömmelnden Humor der letzten Regierungsjahre Louis XIV., demzufolge man sogar so weit gegangen war, die öffentlichen Schauspiele zu unterdrücken, folgte der äusserste Gegensatz, die tolle Ausgelassenheit während der Regentschaft des Herzogs von Orleans (1715—1723). Die frivole Hofgesellschaft war entfesselt, die Roués durchschwärmten ganze Nächte im Palais-Royal. Der Dauphin Louis XV., anfangs von zerstreutem und träumerischem Charakter, aber verwöhnt durch die sklavischen Huldigungen einer übertriebenen Etiquette, wurde später ausschweifend und grob-egoistisch. Der Adel, dem die Regentschaft nicht günstig war, nimmt zwar nach der Volljährigkeit Louis' XV. seinen alten bevorzugten Platz wieder ein, aber in Betracht kommt nur noch der Hofadel, der in Paris seine Prachtwohnungen hat und kolossale Summen verbraucht, denn der Landadel ist verarmt und kann nichts mehr für die Künste aufwenden. Die Staatsfinanzen, schon unter Louis XIV. durch die immerwährenden Kriege, den übermässigen Hofluxus und das System der Steuerpächter ruinirt, sollten unter der Regentschaft durch die von dem Schotten Law eingeführte Papiergeldwirthschaft wieder gehoben werden. Eine grosse Gründung, die Mississippi-Handelsgesellschaft, war damit verbunden, an der Prinzen und Grand-Seigneurs in erster Linie und in sehr zweifelhafter Weise betheiligt waren. Aber es erfolgte das Gegentheil einer finanziellen

Besserung, der grosse Krach, der den Staatsbankerott zur Folge hatte. Diesen social-zerrütteten Verhältnissen entsprach in der Litteratur die skeptische Philosophie, welche sich jetzt an die radikale Umgestaltung der Gesellschaft wagte. Charles de Montesquieu (1689—1755) wirkte in diesem Sinne durch die Lettres Persannes, welche eine kühne Kritik der socialen Institute Europa's und besonders Frankreich's, in der Form eines schlüpfrigen Romans gaben; und durch sein Hauptwerk, das 1749 erschienene «Esprit des Lois», das spätere Orakel der Konstitutionellen nach englischem Muster. Der Hauptvertreter der Negation, François-Marie Arouet, von welthistorischer Bedeutung unter dem Namen Voltaire (1694—1778), richtet seine rücksichtslosesten Angriffe gegen die Kirche: «Ecrasons l'infame!» Die Epistel an Urania und die Henriade bezeichnen den Anfang dieses Kampfes. Neben dieser philosophischen Opposition geht in der Dichtung die Nachfolge der französischen Klassik. Die Komödien-Dichtung folgt noch immer den Spuren Racine's und Molière's. Den klassischen Roman giebt Le Sage (1688—1747) in seinem «hinkenden Teufel» und im Gil Blas von Santillana. Die Lyrik wird mit den Spielereien Grécourt's (1684—1743) vollständig schamlos. — Von allen diesen zerstörenden und zersetzenden Tendenzen soll nun das Roccoco, nach vielfach aufgestellter Behauptung, das getreue Spiegelbild sein; besonders der genaueste Ausdruck der Frivolität der Zeit. Doch lässt sich hierauf erwidern, dass diese Annahme nicht zutrifft, denn es ist im Ganzen falsch, negative Bestrebungen als die ursächlichen Potenzen eines Kunststils zu proklamiren. Die bildende Kunst steht immer auf der positiven Seite einer Zeit, und auch das Roccoco hat nur den Theaterpomp des Stils Louis XIV. abgestreift und repräsentirt positiv eine sehr beachtenswerthe Regung des Zeitsinnes: die tiefe Sehnsucht nach einer Rückkehr zur Natur. Man gelangt allerdings nicht sofort zur Natur Rousseau's, sondern zu einer parfümirten und künstlich frisirten; aber man wird doch wieder menschlich-gemüthlicher, und das spricht sich deutlich in den bequemen Roccoco-Räumen aus, die ganz im Gegensatz stehen zu den kalt-prächtigen Gemächern der vorhergehenden Klassik, welche für das Wohnen gewöhnlicher Sterblicher gar nicht geschaffen zu sein scheinen. In der Dekoration spielt nun die Nachahmung der natürlichen Blumen eine grosse Rolle, ebenso die Attribute des Ackerbaues, der Gärtnerei und der Jagd; also das niedere Genre, das zur Zeit des gern den Gott spielenden grossen Ludwig ganz verbannt war. Immerhin ist das Roccoco weit mehr als ein Dekorationsgenre, und gewinnt für das Innere den Werth eines wirklichen Baustils, wenn auch nach aussen die tektonischen Konsequenzen fehlen. Im Roccoco wird zum ersten Male wieder seit der Antike eine von den Formen der Aussen-Architektur unabhängige Gestaltung der Räume geboten. Jedes Zimmer, in

seiner untrennbaren Verschmelzung von Wand und Decke, wird zu einer Art von blumengeschmücktem Zelt, von dem Säulen, Pilaster, Gebälke, Verdachungen, Balkenwerk und Kassettirungen ausgeschlossen bleiben; statt dessen herrscht die für sich selbstständig gewordene Rahmenbildung als ein neues künstlerisches Prinzip.

Auf dem politischen Gebiete Europa's hatte keine bedeutende Machtverschiebung stattgefunden. Noch blieb Frankreich, wenn auch innerlich von revolutionären Ideen durchwühlt, der mächtigste und tonangebendste Staat. Die ganze Epoche war, wenigstens im Verhältniss zur früheren, eine durchaus friedliche für Europa. Nur auf kurze Zeit wurde die Ruhe für Frankreich durch den Krieg mit Spanien, wegen der 1725 zurückgesandten spanischen Infantin, an deren Statt sich Louis XV. mit Maria Lescinska, der Tochter des vertriebenen Königs Stanislaus von Polen, vermählte, unterbrochen. Ein Kongress zu Soissons 1726 verhinderte noch den drohenden europäischen Krieg. Ein zweiter Krieg Frankreichs mit Oesterreich, wegen Lothringens und der italienischen Länder, 1733 ausgebrochen, war bis 1735 beendet.

Der in dieser Zeit Deutschland eigenthümliche vernüchterte Zopfstil, das negative Barock, dessen Ursachen schon weiter oben berührt sind, bildete sich zuerst in Berlin unter Friedrich Wilhelm I. (1713—1740). Der strenge Nützlichkeitssinn des Königs, aber ebenso die wirkliche Nothwendigkeit, Ersparnisse zu machen, drängte zu einer möglichsten Vereinfachung der Bauten. Indess war es derselbe König, Friedrich Wilhelm I., der Preussen bedeutend vergrösserte und seinem Nachfolger eine wohlgefüllte Schatzkammer und ein zahlreiches Heer hinterliess, so dass die hauptsächlichste Neuerung in den europäischen Machtverhältnissen von der aufstrebenden Macht Preussens ausgehen konnte. Dagegen hatte man in Oesterreich seit dem Tode des grossen Prinzen Eugenius von Savoyen (1736) die Wehrkraft stark vernachlässigt. Friedrich II. der Grosse, von Preussen (1740—1786) verstand es dann, durch die beiden schlesischen Kriege eine preussische Macht zu schaffen, welche alle bisherigen politischen Verhältnisse umkehrte. Die europäische Politik drehte sich von jetzt ab um den Gegensatz Oesterreichs und Preussens, wie früher um den Gegensatz Frankreichs und Oesterreichs. Dem ganzen Deutschland konnte allerdings eine solche innerliche Zwiespaltung nicht zu Gute kommen, wie denn auch die Epoche der wahren Selbstständigkeit Deutschlands in jeder, auch in künstlerischer Beziehung, erst von 1871, von der Begründung des neuen deutschen Kaiserthums, datirt. Indess gewannen damals wenigstens die Einzelstaaten, und unter Friedrich dem Grossen ergab sich ein neuer Aufschwung der Künste auch für Preussen und speziell für Berlin. Wenn Friedrich, noch als Kronprinz, in Bezug auf Preussen an Voltaire geschrieben hatte; «dass



die Künste untergehen und die Wissenschaften auswandern»; so suchte er dies selbst während seiner Regierung wieder gut zu machen, allerdings hauptsächlich durch das Heranziehen der fertigen französischen Bildung. In der That war der Hof Friedrich's II. der am meisten französische in Deutschland. Das Potsdamische Athen war in den Bauten, Skulpturen und Malereien ganz im Stile Louis XIV. gehalten. Die auf ernstere Wiederbelebung der Antike gerichteten, äusserlich an die des englischen Architekten Inigo Jones, oder an dessen Vorbild Palladio anknüpfenden Bestrebungen Knobelsdorff's, des ersten Architekten unter König Friedrich II., waren nur dessen persönliche und mussten bald dem französirenden Ansturme weichen. In der Spätzeit Friedrich's II. herrscht dann ein Zopfstil schlimmster Sorte, ohne Spur von Monumentalität in der Durchführung und Technik; nur die Roccocoeinrichtungen einiger Schlösser heben sich wie Perlen aus dieser öden Masse; aber es wurde sehr viel gebaut, öfter in einem mindestens dekorativ grossartigen Sinne, so dass die Physiognomie Berlins und Potsdams wesentlich durch einzelne aus dieser Periode stammende Bauwerke bestimmt wird.

In Dresden brachte der Zopfstil noch unter August dem Starken († 1733) einige ausgezeichnete Bauwerke hervor; so die Frauenkirche Bähr's als eine konstruktiv bedeutende Leistung, und das gleichzeitige Japanische Palais von de Bodt. Das letztere ebenfalls bewusst einfach, aber von der französischen Klassik ausgehend, während Bähr in der Dekoration vom italienischen Barock abhängig ist. Unter König August III. kam der italienische Geschmack wieder zur Geltung. Die unter ihm errichtete Hofkirche in Dresden ist eins der letzten Werke des italienischen Barockstils nicht nur in Deutschland, sondern überhaupt, und unterscheidet sich wesentlich von der kahlen Nüchternheit der meisten gleichzeitigen deutschen Zopfbauten.

Das Roccoco findet vielfach in Deutschland eine ausgezeichnete Verkörperung, die durchaus mit der Vollendung der französischen Werke wetteifern kann, oder denselben in der Pracht und Solidität der Durchführung sogar noch überlegen ist. Die betreffenden deutschen Bauten gehören aber sämmtlich in das Genre Rocaille, also in die zweite Entwickelungsstufe des Roccoco. In Süddeutschland sind dies besonders die zahlreichen Bauten Balthasar Neumann's des Aelteren, in Würzburg und an anderen Orten; in München die Bauten Cuvillés des Aelteren.

In der deutschen Litteratur dieser Zeit sieht es, was nationalen Geist anbelangt, so öde aus, wie in der bildenden Kunst. Es ist die Zeit der poetischen Nullitäten. Gottsched (1700—1787) und Breitinger (1701—1776) setzen die Fehde zwischen den Leipzigern und den Schweizern in Scene. Gottsched stand noch auf der Seite der französischen Klassik, und die Schweizer waren

auf der Seite der romantisirenden Engländer. Die Dichter der Zeit zeigten sich ebenfalls schwach: Albrecht von Haller (1700—1760) ist mehr Gelehrter als Dichter, und Friedrich von Hagedorn (1708—1754) ohne tiefere Auffassung, Christian Fürchtegott Gellert (1715—1769) ist durch seine Fabeln der bedeutendste unter den Anfängern einer neudeutschen Nationallitteratur.

1. Die Roccocostilarten in Frankreich.

Wenn das Roccoco noch etwas weniger, als die übrigen Barockstilarten, die strenge Forderung erfüllt, ein vollendeter Baustil zu sein, so ist es doch keineswegs nur ein dekoratives Genre. Als echter Kunststil durchdringt dasselbe alle Gebiete der bildenden Kunst und bringt durchaus ein eigenartiges Ideal zum Ausdruck. Schon oben ist die Meinung abgewiesen, als könnte dieses in Frivolität und Lüsternheit bestehen; und dafür ist ein nebenher gehender, aber tief wurzelnder Zug der Zeit, die Sehnsucht nach einer Rückkehr zum Natürlichen und Gemüthlichen als treibende Tendenz hervorgehoben worden. Vielleicht wird der echte Geist des Roccoco am besten durch die eigenthümliche Poesie charakterisirt, welche in Antoine Watteau's Bildern waltet und diese für das Gefühl so anziehend macht; denn in diesen Malereien spiegeln sich alle die Façetten des damals herrschenden Geistes deutlich ab. Watteau's Bilder zeigen die feine Koquetterie, die galante Tournüre, nicht minder die zierliche Lüge des damaligen vornehmen Lebens; aber im Hintergrunde dämmert ein Traum des Glücks, ein künstliches Arkadien, eine idyllische Schäferwelt, in welche die damalige Ueberbildung sich zu flüchten liebte. Das berühmte Bild Watteau's, «die Einschiffung nach Cythere», mit dem Ausblick auf die fabelhafte und reizende Ferne eines azurblauen Meeres, mit der goldenen von Amoretten umspielten Barke und den zärtlichen Liebespaaren ist ein reizendes Abbild jugendfrischen Sehnens, getaucht in ein Kolorit von Azur und Blond, wahr wie die Natur und brillant wie eine Apotheose in der Oper.

Die Leistungen des Roccoco in der architektonischen Innendekoration sind von so hohem Werthe, weil hier zum ersten Male wieder seit der Antike ganz für das Innere erfundene Formen auftreten und jeder Raum einheitlich, mit grosser Delikatesse und mit der lange vergessenen Rücksicht auf das Mass und die natürliche Erscheinung des Menschen durchgebildet wird. Die Antike hatte ebenfalls eine eigene Formensprache für das Innere, wie Herkulanum, Pompeji und die Reste der römischen Bäder und Kaiserpaläste beweisen. Man findet hier eine ausgebildete Flächendekoration in sehr



zartem, zur Menschengrösse gestimmten Massstabe. Die in Italien sich entwickelnde Renaissance kannte zunächst diese Seite der alten Monumente nicht, erst die rafaelische Hochrenaissance schuf als Nachahmung der Titusthermen ein Aehnliches in dem Arabeskenstil der vatikanischen Loggien; aber ohne die strenge Konsequenz der alten Vorbilder in der Einheit des Massstabes und der Motive zu erreichen. Die Spätrenaissance mit ihrem grossartigen Stuckdekorationsstil sah sich bald zum Kolossalen hingedrängt, und musste, um ihren Schöpfungen Halt und Einheit zu geben, die Aussenformen der Architektur auch zur Dekoration des Innern heranziehen. Grosse Säulen- und Pilasterordnungen, mit dem ganzen Apparate der Gebälke und Gesimse, werden als Stimmungsmittel zur Verzierung der Räume benutzt, ebenso erhalten die Thüren im Innern Verdachungen und Giebel in ganz unzulässiger Weise. Der Barockstil hatte dabei allerdings versucht die störende Herbigkeit der für die Aussenarchitektur berechneten Formen zu mildern, indem er das Malerische, die geschwungene Linie, das bewegt Figürliche vorwalten liess und in dem Cartouschenwesen eine eigene Dekorationsplastik erfand. Indess behielten die Interieurs des Barockstils und speciell des Stils Louis XIV. doch immer etwas Tempelartiges, unwohnlich Pomphaftes und riefen den Eindruck eines gestelzten, kalt vornehmen Wesens hervor, gegen welches der Mensch allenfalls nur im goldenen Staatskleide und kolossaler Allongenperrücke aufkommen konnte. Hierin schuf das Roccoco Wandel durch seine in Formen und Farben zarter gehaltenen, entschieden bequemen, wenn auch in ihrer Art ebenfalls vornehmen Innenräume. In der Hauptsache bleibt zwar eine plastische Behandlung der Flächen, wird aber im Relief viel mässiger gehalten als früher; dagegen verschwinden die Ordnungen, Gebälke, Verdachungen, Giebel und Kassettirungen ganz, selbst die Trennung von Wand und Decke durch das sonst übliche Gesims wird aufgegeben. Eine leicht geschwungene Linie verbindet den Plafond mit der Wand und die Dekoration geht ohne absusetzen, nur leichter werdend, über das Ganze fort. Die kalten Marmortäfelungen und Stuckfelder werden nun meist durch geschnitzte Holztäfelungen ersetzt; nur in den Fällen höchster Prachtentwickelung tritt die Bronze an die Stelle der Holzschnitzerei. Allerdings bleibt das Holz seltener in der Naturfarbe, es muss sich gefallen lassen, der allgemeinen Stimmung wegen, mit hellen Farbentönen überzogen zu werden. Ueberhaupt sind die hellen zarten Töne beliebt, zu denen noch das reich verwendete Gold als eine der stärksten Farben tritt, wenn es nicht von dem zarteren Silber ersetzt wird. Aber wie vorzüglich stimmen diese decenten Töne der Räume zu den frischfarbigen Toiletten der Bewohner, zu den rosigen Gesichtern und dem gepuderten Haar! Niemals will der Raum mehr sein als die schöne Schale

zu einem noch schöneren Inhalte. Das Hauptmotiv der Flächendekoration bildet nun der Rahmen, der selbstständig wird und nicht, wie früher stets, etwas einzuschliessen bestimmt ist. Der Roccocorahmen ist um seiner selbst willen vorhanden und die aus ihm entwickelten Ornamente bestreben sich durchaus nicht, den inneren Raum zu füllen; sondern sie wollen für sich einen schönen Kontur machen. Auch die grade oder in flacher Kurve bewegte, durch eine Voute mit der Wand innig verbundene Decke wird von demselben Stilgesetze beherrscht, sie erhält keine Kassettiruug, sondern ebenfalls ein zierlich verschlungenes Rahmenwerk, an dieser Stelle allerdings, statt in Holz wie an den Wänden, in freihändig modellirtem Stuck ausgeführt. Ein Hauptmotiv für den Mittelpunkt der Decken ist ein leichtes, sich durchkreuzendes Netzwerk, spielend an die perspektivische Darstellung einer Kuppel erinnernd. Thüren und Fenster werden, weder in Form noch Farbe, mehr als es die Konstruktion erfordert, von der Wand getrennt und diese Behandlung kommt der Einheitlichkeit der Raumwirkung ausserordentlich zu statten. Deshalb bietet auch kein anderer Stil die bequeme Leichtigkeit, um mehrere Thüren, auch versteckte, anzulegen, da sich dieselben, ohne zu stören, der Dekoration einfügen.

Die Ornamentmotive des Roccoco sind mehr natürlich einfach als heroisch: Blumen im Ueberfluss, oft farbig behandelt und zu frei spielenden Ranken gebildet. Der Akanthus kommt nicht mehr in breit entwickelten Spiralen vor, sondern nur in langen, schmalen Linien, die geschwungenen Konturen des Rahmenwerks begleitend. Die kriegerischen Trophäen des Stils Louis XIV. machen Gruppirungen aus Ackerbau-, Jagd- und Gartengeräthschaften Platz, selbst die Garbe und der Rechen werden nicht verschmäht, aber auch Bücher, Notenhefte, Malergeräthe und dergleichen kommen vor, oder mitunter Musikinstrumente für eine Serenade, einen Bal-champêtre geeignet, mit ein paar schalkhaften Masken gepaart, den Eintretenden bereits im Vestibul empfangend. Das plastisch Figürliche kommt mässig zur Verwendung, meist nur in Kinderfiguren, die sich dem Massstabe fügen, und in leichten Spielen, Fische angelnd, Schmetterlinge jagend, auf dem bewegten Rankenwerke schaukeln. Die Malereien beschränken sich gewöhnlich auf die Sopraporten und sind im Kolorit stets in der Hauptstimmung des Raumes gehalten. Oft werden ganze Wand- und Deckentheile durch Spiegelgläser gebildet, welche dazu beitragen, den perspektivischen Reiz des Raumes und den Eindruck der versammelten Gesellschaft zu erhöhen.

In der Aussenarchitektur ist das Roccoco weniger originell; es behilft sich meist mit den Formen des klassischen Barocks, nur gemässigter in der Plastik und in der Wucht der Gliederungen; oder es verbindet sich mit den



eine nüchterne Klassizität anstrebenden Zopfformen. Da, wo das Roccoco sich aussen in seiner Eigenheit bemerkbar macht, äussert es sich in flügelartigen Ansätzen auf den Rahmenprofilen der fast immer angewendeten Rundbögen, welche Ansätze immer noch etwas an die geschweiften und gebrochenen Giebel des borrominesken Barock erinnern, aber ornamentistisch frei behandelt sind, so dass von den Profilen höchstens der Ansatz eines Viertelstabs mit Platte übrig bleibt. Neu ist der gelegentliche Versuch, in der Aussenornamentik Mollakkorde in die Stimmung einzuführen und geknickte herabhängende Blätter und Blüthen zu bilden. Hierin ist schon ein gewisses Uebermass des Stimmungsvollen und Sentimentalen, für die Architektur Ungehörigen, enthalten. Ueberhaupt ist die Bildung des Aeusseren im Roccoco, welche sich erst später einer schulgemässen Ausbildung anbequemen muss, angreifbarer als die des Innern, und nicht mit Unrecht als eine tektonische Verwilderung zu bezeichnen.

Einen wahren und unbestrittenen Triumph feiert das Roccoco wieder im Kunstgewerbe, in der Bildung der Möbel und Hausgeräthe und beweist damit seine ausgezeichnete praktische Bedeutung. Bequemere Möbel, als die der Roccocozeit, giebt es nicht, und für das Porzellan sind bis heute noch keine angemesseneren Formen gefunden. Man ist denn auch diesen Stil an Möbeln und Geräthen, trotz aller akademischen Verlästerung, nicht wieder los geworden; und wenn das Roccoco hier und da wieder eine Auferstehung feiert, so ist diese auf dem Umwege durch das Kunstgewerbe herbeigeführt worden.

a) Architektur.

Eine eigentliche Roccoco-Bauperiode giebt es auch in Frankreich nicht. Die Neubildung des Stils beginnt auf dem dekorativen Gebiete und kommt zuerst in der Inneneinrichtung älterer Bauwerke, an Kirchen, Schlössern und Adelshôtels zur Erscheinung. Während die Barockformen des Aeusseren an den Neubauten dieser Periode verschwinden, macht sich sofort der klassizirende Zopf geltend. Werke, an denen das Roccoco mit einiger Entschiedenheit auch in die Aussenformen eindringt, sind in Frankreich seltener als in Deutschland. Die Einwirkung des Roccoco auf die Plananlage der Profan-Bauten macht sich allenfalls durch ein Streben nach Vermehrung der Bequemlichkeiten geltend; die Dégagements und Escaliers dérobées werden jetzt erst besonders betont, und bilden fortan einen wesentlichen Theil des Bauprogramms.

Der bereits in der Stilperiode Louis XIV. erwähnte Architekt Robert de Cotte, geboren 1656 zu Paris, gestorben 1735 zu Passy, erlangte durch

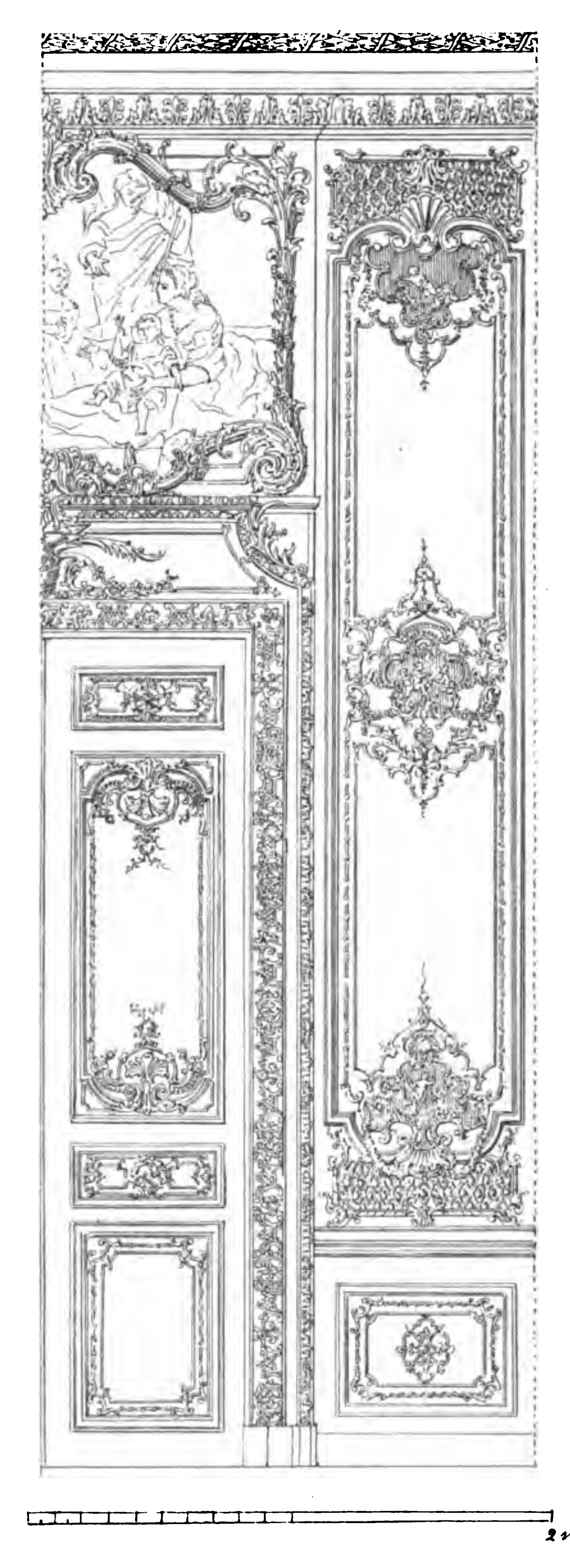


Fig. 255. Wand vom Schlafzimmer der Königin in Versailles (n. Rouyer).

verschiedene seiner späteren Arbeiten einen bedeutenden Einfluss auf die Veränderung des Stils, indess eröffnete er nur den Weg und bildete den Uebergang zum Roccoco. Der Hochaltar und die neue Chordekoration in Notre-Dame zu Paris von 1714, erst in neuester Zeit von Viollet-le-Duc beseitigt, gehörten dieser neuen Richtung an. Unter den Entwürfen de Cotte's finden sich auch die Pläne und Innendekorationen für das Schloss zu Bonn.

Gille-Marie Oppenort, Architekt und Ornamentiker, geboren zu Paris 1672, stirbt 1742, folgt in der von de Cotte eingeschlagenen Richtung, aber mit grösserer Entschiedenheit und Sicherheit des Wollens. Er ist der erste Meister des „Genre Regence", der ersten Phase des Roccoco, welche etwa 1715 beginnt und bis 1735 dauert, also noch lange über die Zeit der Regentschaft hinaus. Oppenort ist immer noch streng, verglichen mit seinen Nachfolgern und selbst mit der Mehrzahl seiner Zeitgenossen, und letztere wollen sogar finden, dass seine Werke im Geschmacke der Antike gehalten sind, nur reicher in der Ornamentik. Oppenort war allerdings 10 Jahre in Italien und hat dort viel nach antiken und modernen Denkmälern gezeichnet; und nach seiner Rückkehr ernannte ihn der Regent, Herzog von Orleans, zum Direktor seiner Bauten. Das Schloss von Luciennes für die Gräfin Dubarry wird Oppenort zugeschrieben. Unter seinen Werken befinden sich die Entwürfe zu den Altären und zu den Haupteingängen des Chors der Kathedralkirche von Meaux.



Fig. 256. Ecke des Spiegelrahms im Schlafzimmer der Königin. Versailles (n. Rouyer).

In die erste Stufe des Roccoco gehören auch mehrere Zimmereinrichtungen im Schloss von Versailles; so das Schlafzimmer der Königin, unter Louis XV. 1734 umgeändert (Fig. 255). Die Cartouschen gehen hier allmählich in das Muschelwerk über, die natürlichen Blumen kommen zur vielfachen Verwendung und am Plafond zeigt sich die perspektivische Darstellung einer Kuppel; sonst ist noch das Genre Berain vorherrschend. Das Rahmenwerk der von Natoire und Detroi gemalten Sopraporten greift aber bereits in den Grund der Bilder über, und noch auffallender zeigt sich das beginnende

Roccoco am Spiegelrahmen (Fig. 256), durch das Unterbrechen der Gliederungen mit einer Eckvolute (Qu. Rouyer etc.). Im Salon der Medaillen, ebenfalls im Schlosse zu Versailles, um 1736 dekorirt, ist der Uebergang zum Roccoco bereits viel entschiedener (Fig. 257). Die Ornamentik, allerdings im Ganzen

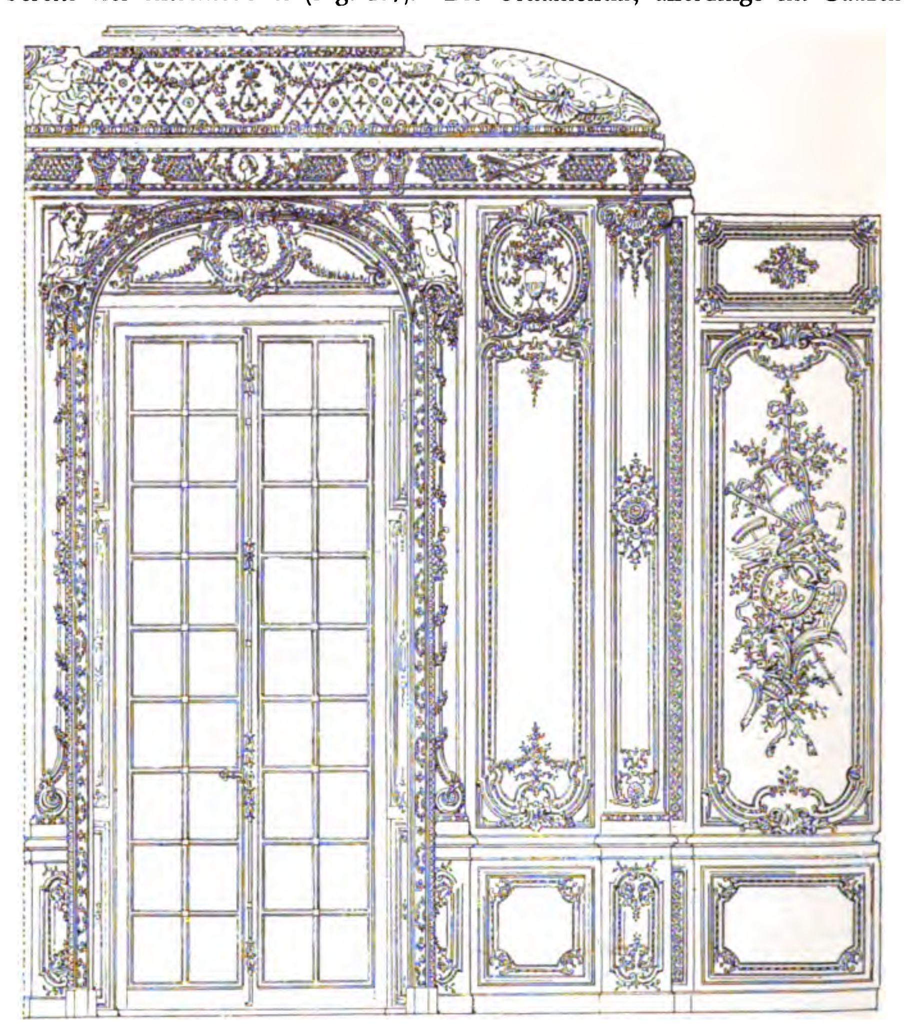


Fig. 257. Fensterwand im Salon des medailles. Versailles (n. Rouyer).

immer noch im Genre Berain, wird leichter und magerer. Zwar ist die symmetrische Entwickelung noch überall durchgeführt; aber den Geist des Roccoco bezeichnet die stärkere Selbstständigkeit des Rahmenwerks, das Ueberhandnehmen der Blumen und die aus der Jagd etc. hergenommenen Embleme für die Wanddekoration. Auch der Plafond lässt Gliederungen und Cartouschen zurücktreten und löst sich in ein leichtes Netzwerk auf (Qu. Rouyer etc.).

Die Salons des Hôtel de Toulouse zu Paris, etwa gleichzeitig mit dem Kabinet der Medaillen, jedenfalls vor 1737, zeigen den vollständigen Uebergang zum Roccoco, sind aber noch symmetrisch in der Entwickelung des Ornaments. Die Gliederungen werden immer schwächer, die Trennung von Wand und Decke immer unmerklicher. Alle Wände sind in Holz geschnitzt und in der Färbung weiss mit Gold. In den Vouten des Salons, kleine Bilder der vier Elemente, der Kamin ist in weisser und rother Breccia und die Trophäen der Felder, aus Motiven der Jagd, des Fischfangs und der Gärtnerei genommen.

Die zweite Stufe des Roccoco, das Genre «Rocaille» oder «Louis XV.», beginnt mit Juste Aurèle Meissonnier, Maler, Bildhauer, Architekt und Ornamentiker, geboren 1603 zu Turin, gestorben 1750 zu Paris, und dauert bis 1750. Meissonnier ersetzt die Symmetrie durch ein Gleichgewicht der Massen, die Muschel tritt nun durchweg an die Stelle der Cartousche, der Akanthus verschwindet fast ganz und kommt nur noch als unregelmässiges, langgezogenes, schilfartiges Blatt zur Verwendung, ohne Oesen und Rippen. Unter den sehr zahlreichen Ornamentwerken Meissonnier's finden sich die Pläne zu einem Hause für Mr. Berthous, zu einem Salon für die Prinzessin Czartorinska in Polen, zu einem Kabinet für den Grafen Bielinski 1734, dann eine Thür für den Baron de Bezenval, ein Wandspiegel für Portugal, das Projekt eines Hauses Rue Rochouard, der Entwurf zu einem Plafond portativ für den König 1730, der zu einem Windschirm für den Herzog von Montemar 1724. Ausserdem von ihm an Entwürfen: zu einem Grabmal für Dijon, zu einem anderen Grabmal für den Baron de Bezenval in St. Sulpice zu Paris, zu einer Kapelle für St. Sulpice 1727, schliesslich zu verschiedenen Altären, Palästen und Gartenarchitekturen. — Lassurance, genannt Cailleteau († 1751), begann 1728 die Innendekoration des Palais Bourbon, in demselben fortgeschrittenen Roccocostile. Von Lassurance wurde das Hôtel de Roquelaure zu Paris, jetzt Hôtel du Ministère des traveaux publics, erbaut und in den Jahren 1733 oder 1740 von Le Roux dekorirt (Fig. 258). Die Rocaille nimmt hier einen bedeutenden Platz ein und die übrige Ornamentik wird mager, obgleich auch hier noch immer eine symmetrische Entwickelung festgehalten ist (Qu. Rouyer). Armand Louis Mollet, Architekt 1715—1757, errichtete das ehemalige Hôtel d'Evreux, später L'Élysée genannt, für Madame de Pompadour. In diesen Räumen spielte die bezeichnende Geschichte mit den gewaschenen und parfümirten Hämmeln, welche von in Seide gekleideten Schäfern in die Salons geführt wurden. Ein Widder mit vergoldeten Hörnern stürzte sich auf sein ihm in einem grossen Spiegel erscheinendes Ebenbild und zertrümmerte denselben. Das Gebäude wurde später Garde-Meuble de la Couronne, und 1773 durch Boullée für den reichen Finanzier Beaujon umgebaut.

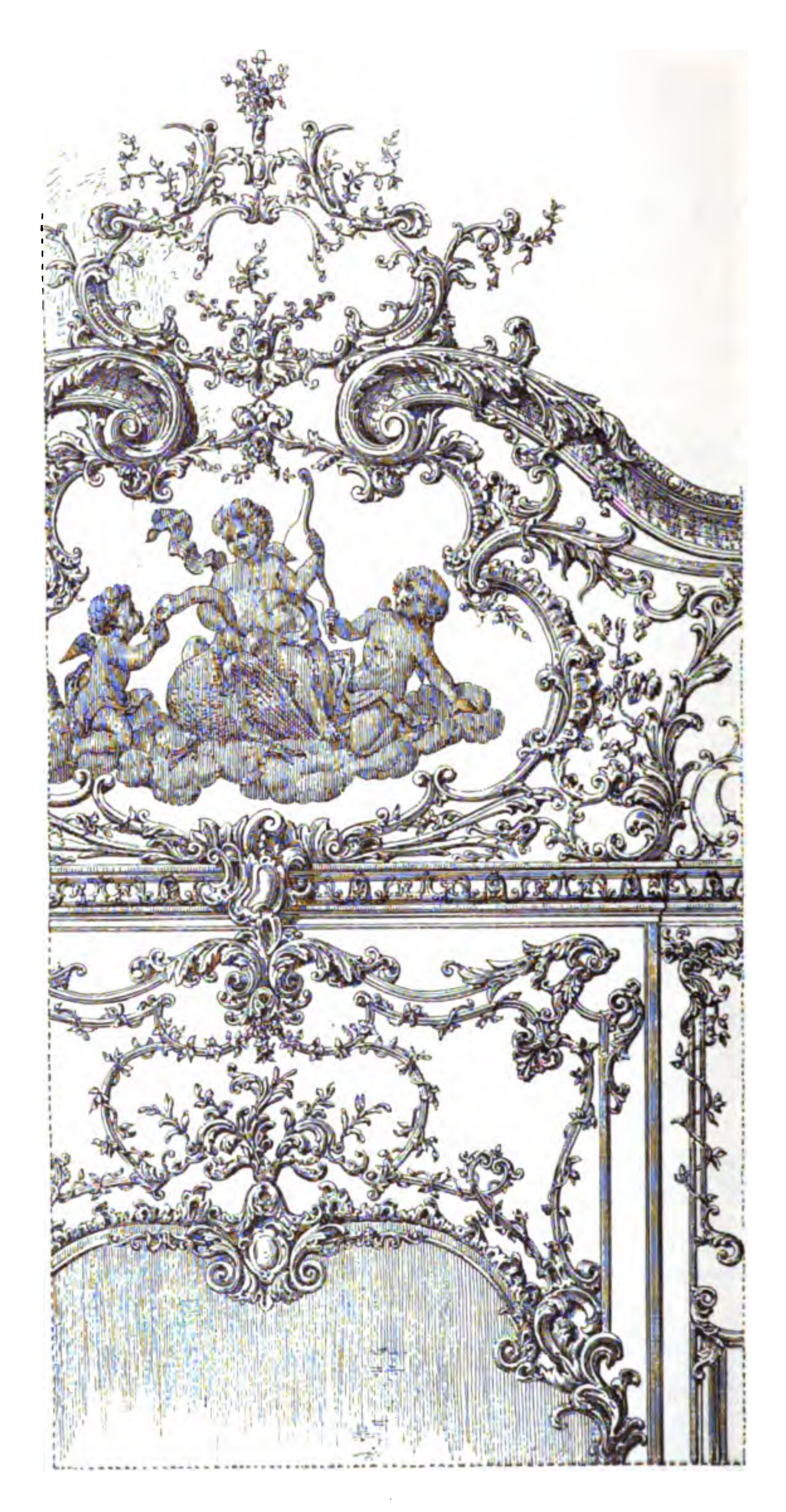


Fig. 258. Vom Salon du ministère des travaux publics (n. Rouyer).

Germain Boffrand, geboren zu Nantes, gestorben 1754, Architekt des Königs, einer der besseren Schüler Jules Hardouin Mansart's, war einer der Hauptschöpfer des Genre Rocaille. Hauptsächlich hat Boffrand sehr viel dazu beigetragen, den Roccocostil nach auswärts zu verbreiten. Er arbeitet zu Brüssel, zu Nancy und Luneville für die Herzöge von Lothringen und zu Würzburg für den Fürstbischof. In Paris baut er verschiedene Hôtels und Häuser, unter andern das Findelhaus. Eines seiner berühmtesten Werke ist der prächtige Brunnen im Hospize von Bicêtre, ein anderes der innere Ausbau des 1706 für François de Rohan durch de la Maire im Stil Louis XIV. erbauten Hôtels de Soubise zu Paris. Boffrand führt die Dekoration in den Jahren 1735—1740 aus, aber immer noch in einer mässigen Weise. Das Schlafzimmer der Prinzessin de Rohan hat noch eine strenge architektonische Wandtheilung mit pilasterartigen Streifen. Die Ornamentik ist ganz symmetrisch und die Voute ist gegen die Decke noch in einer festen Linie abgeschlossen (Fig. 259 und 260). Die Trumeaux über den Thüren, mit Bildern von Boucher, Restout, Carle Vanloo und Trémolière. Der ovale Salon, ebenfalls symmetrisch bis ins Detail; aber in der Hauptsache ganz Rocaille, die Trennung zwischen Wand und Decke ist durch kein Gesims mehr markirt. Die prachtvolle Dekoration hat sehr harmonische Verhältnisse; Spiegel über dem Kamin und in den Wandfeldern bilden ein beträchtliches Motiv derselben. Die Holzschnitzereien der Wände in Gold auf Weiss, die Kinderfiguren unter den Bildern ganz vergoldet. Die Malereien um 1737—1739 von Charles Natoire aus der Geschichte der Psyche, sind Meisterwerke der Farbenstimmung. Die Voute ist in einem grauen Rosa gehalten; die Skulpturen derselben in zweifarbigem Gold; die Rocaille und die Attribute der Medaillons in rothem Golde; der Grund der Medaillons in grünem Golde. Der Plafond ist hell lichtblau und die durchbrochene Ornamentik desselben vergoldet; die Figuren und Konturen der Vouten setzen sich weiss dagegen ab. Die Ausführung der dekorativen Skulpturen erfolgte, nach Boffrand's Zeichnungen, durch den Bildhauer Louis Harpin (Qu. Rouyer). — Das Hôtel de Soubise ist jetzt Palast des National-Archivs. — Ebenfalls von Boffrand erbaut das Schloss zu Nancy für den König Stanislaus und das Schloss Favorite zu Mainz; ausserdem hat derselbe Architekt Antheil am Bau der Residenz zu Würzburg, einer der vielen Nachahmungen von Versailles. In Paris werden Boffrand noch zugeschrieben: die Hôtels de Montmorency, d'Argenson, de Torcy, de Seignelay; ausserhalb das Schloss de Cramagel en Brie, Schloss de Haroué in Lothringen und das Schloss von Luneville.

Die innere Einrichtung der Appartements des Palais royal vom Architekten Contant, abgebildet im 1. Bande der Encyklopädie von Diderot und

Fig. 259. Wand vom Salon der Prinzessin de Rohan. Hôtel de Soubise (n. Rouyer).

d'Alembert. Vom Architekten J. B. Le Roux (1676—1745), ausser der Dekoration des schon erwähnten Hôtel de Roquelaure, die des Hôtel de Villars und des Hôtel de Villeroy zu Paris.

P. E. Babel, der Goldschmied, Ornamentist und Kunststecher, um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Paris arbeitend, gestorben 1770, und der Architekt



Fig. 260 Decke vom Salon im Hôtel de Soubise (n. Rouyer).

François de Cuvilliés, Vater, geboren zu Soissons 1698, gestorben 1768, Schüler von Robert de Cotte, sind beide die Hauptvertreter der ausschweifendsten Rocaille. In ihren Kompositionen wird dieselbe zum eigentlichen Baukörper und verlässt ganz die Bescheidenheit der ornamentalen Bestimmung (Figur 261). Cuvilliés wurde 1725 bairischer Hofarchitekt und 1738 erster

Architekt des Kurfürsten von Köln und beginnt erst nach dieser Zeit seine Ornament-Publikationen.

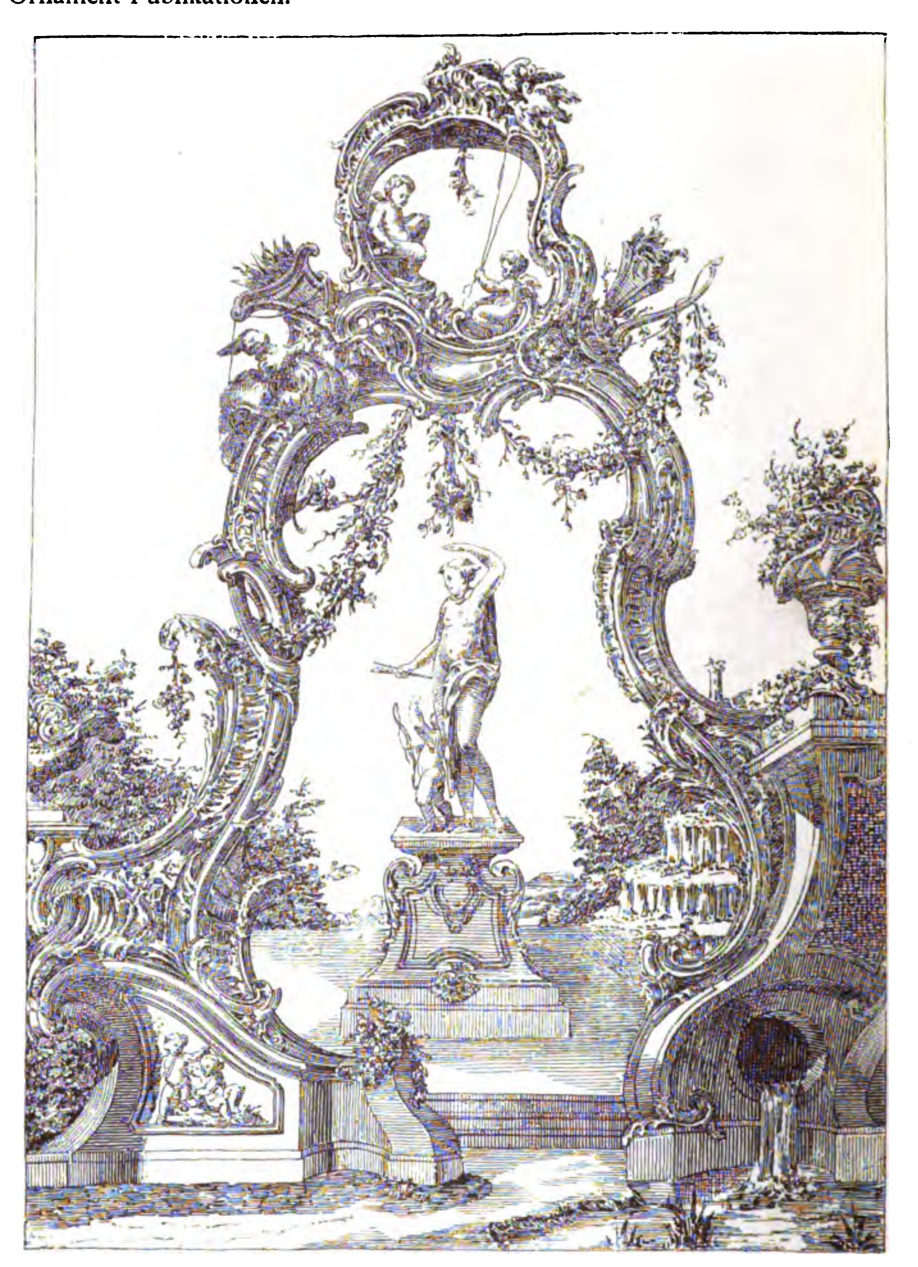


Fig. 261. Babel. Gartenportal.

Charles Eisen, der Sohn, Ornamentiker, Maler und Kunststecher, geboren zu Brüssel 1722, gestorben zu Paris 1778, arbeitet in denselben über-

triebenen Formen wie die Vorgenannten (Fig. 262); während Jean Pillement, Blumenmaler und Kunststecher (1719—1808), als Hauptvertreter des damals

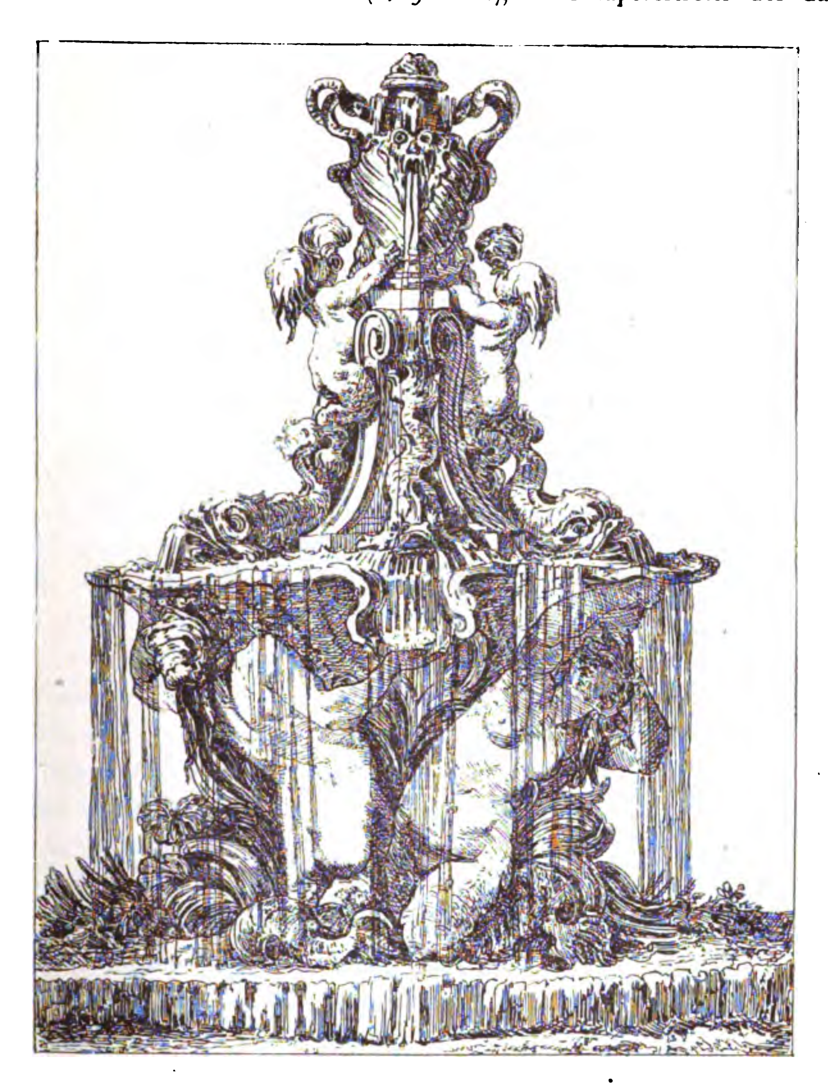


Fig. 262. Fontainen-Entwurf von Charles Eisen (n. Maîtres ornemanistes).

aufkommenden chinesischen Dekorationsgenres gelten kann (Fig. 263). Pillement arbeitet in Paris, London und Lyon; aber die Ornamente, welche seine Chinoiseries begleiten, sind stets im Genre Rocaille, obgleich er noch während der ganzen Dauer der Regierung Louis' XVI. thätig bleibt.

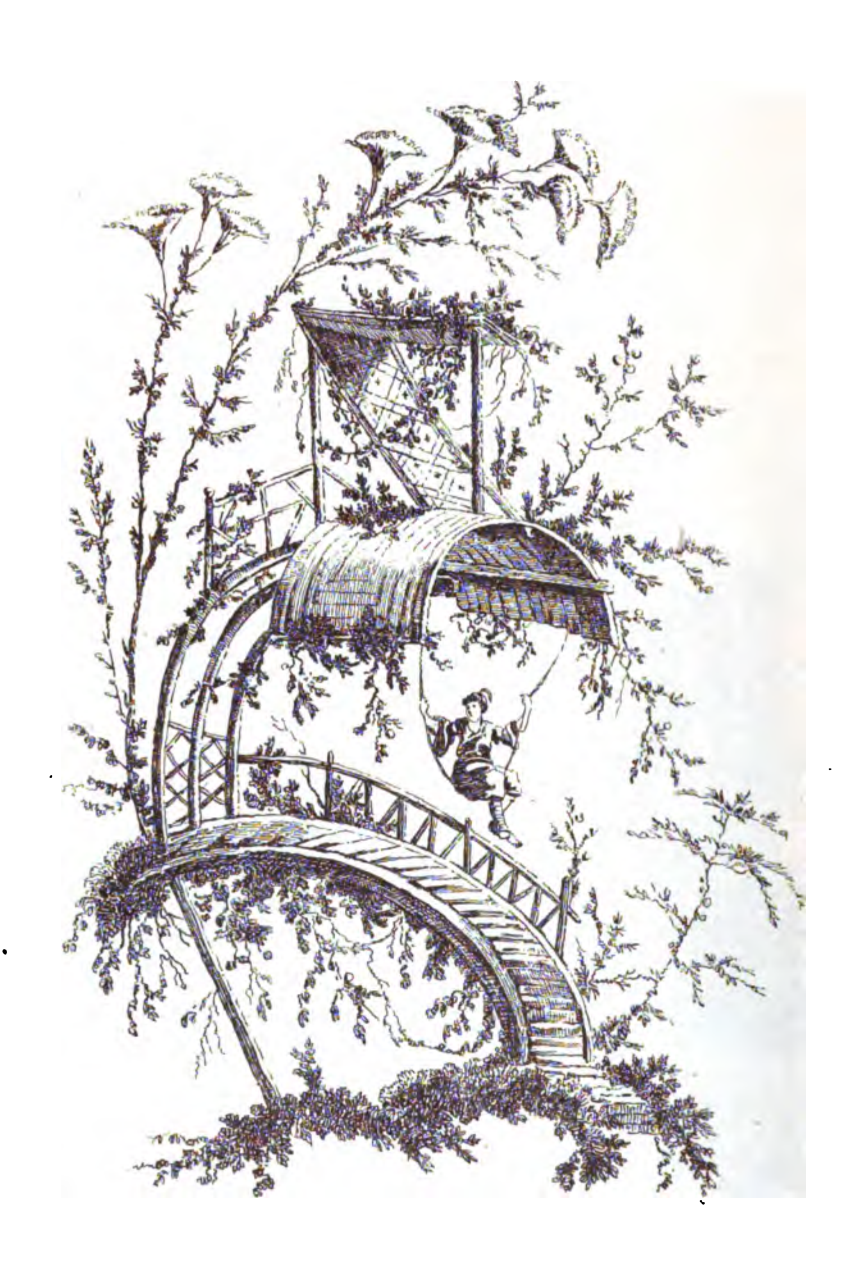


Fig. 263. Pillement. Ornamentfeld (n. Maîtres ornemanistes).

b) Skulptur.

Der Charakter der Bildhauerschule im Stil Louis XIV. setzt sich unter Louis XV. ziemlich unverändert fort. Es ist immer noch Bernini, dem man huldigt, von dem Coypel 1721 in der Akademie der Künste zu Paris verkündigt, dass er in der Wahrheit des Fleisches die Antike übertroffen habe, ebenso in dem graziösen lebhaften und malerischen Wesen, welches er Correggio und Parmeggiano abgelernt haben soll. Die einzige Neuerung, welche sich zu Anfang des 18. Jahrhunderts in der französischen Bildhauerschule bemerkbar macht, ist der Uebergang zu einer weniger ernsten Manier, zu einer süsslichen, selbstgefälligen Grazie. Indess hat die Genreskulptur, um die es sich jetzt meist handelt, mindestens eine grosse Menge anmuthiger Gegenstände geschaffen. René Fremin (1674—1744) ist ein Hauptvertreter dieser Richtung. Er war in Paris viel beschäftigt und wurde auch nach Spanien berufen, um Arbeiten für den Palast von St. Ildefonso auszuführen. Am besten gelingen ihm die Werke einer ins Dekorative herüberspielenden Gattung, Darstellungen der Flora und dergleichen, also eigentliche Genrefiguren. Guillaume Coustou (1678—1746), der Jüngere, aus Lyon, hat ein Marmorbild der Königin Marie Leczinska mit allegorischen Attributen geschaffen. Ein hinter der Figur angebrachter Pfau soll sie zur Juno erheben. Die Statue ist jetzt im Louvre. Von demselben, die beiden manierirten Rossebändiger am Eingange der Champs élysées, ehemals im Schlossgarten von Marly. Im Jahre 1734 erhielt G. Coustou den Auftrag zur Ausführung von neun Medaillons mit Porträts zwischen den Arkaden im Hofe des Hôtel de Ville zu Paris. In demselben Jahre wurde eine Büste Louis XV. von ihm gearbeitet und in dem Magistratsbüreau desselben Gebäudes aufgestellt. In Lyon von ihm, eine Statue der Rhone. Edmé Bouchardon (1698—1762), aus Chaumont, der Schüler des jüngeren Coustou, machte das Reiterbild Louis' XV., welches nach seinem Tode von Pigalle vollendet, aber in der Revolution zerstört wurde, und war mit Adam am Neptunbassin zu Versailles beschäftigt. Von den beiden Brüdern Adam aus Nancy arbeitete der ältere Kaspar Balthasar meist für Potsdam. Die Diana und die Amphitrite wurden noch aus Nancy geschickt. 1748 arbeitete derselbe für die Nischen des elliptischen Kuppelsaales im Schloss Sanssouci, die Venus Urania und den Apollo mit dem Werke des Lukrez «de natura rerum». Eine Bildsäule des bei Prag gefallenen Feldmarschalls Schwerin in Marmor blieb unvollendet, als Kaspar Adam 1761, auf einer Reise begriffen, in Paris starb. Der jüngere Bruder Sigisbert Adam († 1759) blieb in Paris

und arbeitete unter anderen die Figuren des Neptun-Bassins im Garten von Versailles. Von Jean Baptist Pigalle (1714—1785) im Louvre: eine elegante Büste des Marschalls Moritz von Sachsen, in historischer Auffassung, etwa gleichwerthig mit einem Bilde von Pesne. Sein Denkmal Moritz von Sachsens, in der Thomaskirche zu Strassburg 1765—1776 ausgeführt, greift ganz auf die Mittel der Berninischen Schule zurück. Das Monument füllt die ganze Schlusswand des Chors und gleicht einer Bühnenvorstellung. Die elegante Heldengestalt des Marschalls schreitet in vornehmer Ruhe die Stufen hinab, welche zum Grabe führen, die Frauengestalt Frankreichs sucht ihn zurückzuhalten und am offenen Grabe lauert das halbverfallene Skelett des Todes. Die Allegorien: der weinende Herkules und die drei Wappenthiere Hollands, Englands und Oesterreichs, welche erschreckt übereinander purzeln, grenzen ans Absurde. Die vielbewunderten Marmorstatuen Pigalle's, Merkur und Venus, kamen als Geschenke Louis' XV. an Friedrich II. nach Sanssouci. Pigalle hält sich auch eine Zeit lang in Potsdam auf und hat noch mehrere Marmorwerke für den Garten von Sanssouci gearbeitet. Auch die Statue Voltaire's im Institut zu Paris, ist von ihm. Falconnet († 1791) ist durch seine Statue Peters des Grossen zu St. Petersburg bekannt geworden; Caffieri († 1792) durch eine Anzahl Büsten und Statuetten.

c) Malerei.

Auch der unter Louis XIV. übliche Stil der Malerei wurde immer noch durch eine Anzahl von Künstlern unter der Regierung Louis' XV. fortgesetzt. Diese fahren fort die Italiener nachzuahmen und malen vorzugsweise mythologische Gegenstände, Apotheosen mit dem alten allegorischen Apparat, Historien und Porträts. Es waren aber Watteau und Boucher, welche eine neue anmuthige und leichte Genremalerei schufen und durch diese das echte Roccoco, im Geiste ihres Zeitalters zum Ausdruck brachten. — Zu den wahren Schöpfern der Roccocokunst, der Zeit und dem Talente nach als einer der ersten, gehört Antoine Watteau, geboren zu Valenciennes 1684, gestorben zu Nogent bei Paris 1721. Er war ein Schüler des Claude Gillot, der bereits einen gewissen Uebergang zum Neuen bildete, hat seinen Meister aber weit übertroffen. Watteau kam sehr jung bei einem Maler in Valenciennes in die Lehre und ging 1702 mit einem anderen Maler, der nach Paris berufen war um Operndekorationen zu malen, dorthin. Watteau's neuer Meister konnte sich in Paris nicht halten und sah sich genöthigt nach der Heimath zurückzukehren. Der verlassene Schüler musste nun bei einem Dutzendmaler Unter-

kunft suchen, machte aber glücklicherweise die Bekanntschaft Gillot's, der ihn bei Audran, einem vorzüglichen Ornamentmaler unterbrachte. Hier bekam Watteau das Figürliche in Dekorationsarbeiten zu malen, welche Audran im Luxembourg auszuführen hatte, und fand hierbei Gelegenheit den Rubens zu studiren. Er erhielt den Preis der Akademie, bewarb sich um den Prix de Rome, leistete aber so Vorzügliches, dass er sofort als Mitglied der Pariser Akademie aufgenommen wurde. Sein Ruf nahm zu und er ging auf grössere Erfolge hoffend nach England, aber nur um schon nach einem Jahre krank zurückzukehren. Watteau's Bilder zeigen das unverfälschte Bild der Zeit. Er malt hauptsächlich galante Feste und Scenen der italienischen Komödie, stets in einem durchaus eigenen Stile. Watteau bringt das lockere Wesen der damaligen Gesellschaft mit Anmuth, Eleganz und Natürlichkeit zur Darstellung, aber seine Kunst ist ernsthaft, wenn sein Genre frivol erscheint. Seine Bilder haben stets einen heiteren und liebenswürdigen Inhalt; sie geben Konzerte, Tänze, galante Unterhaltungen, Jagd-Rendevous, Gesellschaften in grossen Parks mit Statuen und Fontänen geschmückt, Serenaden, Kolombinen, Kavaliere mit Damen auf dem Grase sitzend und Aehnliches. Sein Hauptwerk im Louvre befindlich, ist die berühmte «Einschiffung nach Cythere» (Fig. 264). An der Küste eines azurblauen Meeres, neben federleichten Bäumen, erhebt sich eine Herme der Venus mit Blumenguirlanden umwunden. Auf einer Bank sitzt eine mit dem Fächer spielende Dame, noch unentschlossen zur Abfahrt nach Cythere. Ein knieender Pilger raunt ihr Gründe dafür ins Ohr und ein kleiner Amor zieht an ihrer Robe. An der Seite dieser Gruppe hebt ein Kavalier eine andere Dame vom Rasen auf, ein anderer entführt bereits seine Schöne. Im zweiten Plan, drei Gruppen Liebender mit Pilgermantel und Stab, bewegen sich gegen die Barke, in der bereits zwei andere Paare Platz genommen haben. Die reiche Barke ist von halbnackten Schiffern bewegt, kleine Amoretten spannen die Segel und in der Luft spielen noch andere Amoretten. Das Ganze ist in einer hellen, brillanten Farbenstimmung gemalt und spiegelt ein traumhaftes Glück. Ausser seinen Bildern hat Watteau noch eine Anzahl Zeichnungen geliefert, in einer graziösen Verbindung von Ornamenten mit Figuren, bekannt unter dem Namen der «Grossen» und «Mittelgrossen Arabesken». Dieselben sind durch Stiche verbreitet. Diese dekorativen Erfindungen, in denen Landschaft und Figurenstaffage eine gleichmässig grosse Rolle spielen, sind von ausserordentlichem Reiz, gehen aber bis an die äusserste Grenze dessen, was man ornamental nennen kann, denn sie unterscheiden sich von Bildern nur durch einige Zuthaten der Arrangements.

Paterre und Lancret sind die Nachfolger Watteau's, aber ohne seine Poesie und geistreiche Durchführung. Von allen dreien befinden sich sehr



zahlreiche Bilder in den Berliner und Potsdamer Schlössern, auch im Berliner Museum.



Fig. 264. Watteau. Einschiffung nach Cythere.

François Boucher, Vater, geboren zu Paris 1703, stirbt daselbst 1770 oder 1776, ist der Maler der zweiten Periode des Roccoco. In seinen orna-

mentalen Erfindungen tritt die echte Rocaille auf. Er ist eine geborene Malernatur von unerschöpflicher Erfindung und fabelhafter Leichtigkeit der Produktion; und ohne Zweifel treibt er gelegentlich mit diesen kostbaren Eigenschaften Missbrauch, denn allein die Zahl seiner Zeichnungen übersteigt die Zahl von zehntausend. Gemalt hat er, Plafonds, Sopraporten, Wandfelder, Porträts, mythologische und Schäferbilder, Landschaften, Operndekorationen und Vorlagen für Stickereien (Fig. 265). Er hat Klaviere, Ofenschirme, Portchaisen, Gallawagen und Kabinets verziert. Lange Zeit war Boucher der begünstigte Liebling des Jahrhunderts, bis sein Name, wie der Vanloo's, zu einem Schimpfworte in den neuklassischen Ateliers wurde. Jetzt erst wieder weiss man seinen Werth zu würdigen. Seine Diana im Bade ist ein kostbares Bild. Die nackte Figur der Göttin ist von besonderer Grazie der Zeichnung und des Kolorits, mindestens von ausgezeichneter dekorativer Wirkung. Sein Rinaldo und Armida, Venus vom Vulkan Waffen für Aeneas fordernd, sind verdienstvolle Bilder. Boucher hat, wie Watteau, die idyllische Welt für das 18. Jahrhundert erfunden, mit gewaschenen und gekämmten Schafen und bebänderten Hirten, einer Opernstaffage gleichend; aber das Unwahre ist mit verführerischem Reize vorgetragen.

Pierre Subleyras († 1749), vielleicht der begabteste französische Historienmaler dieser Zeit, gehört zu den Nachahmern der Italiener. Sein Hauptwerk, «Kaiser Valens vom heiligen Basilius durch Vorwürfe erschüttert», befindet sich in S. M. degli Angeli in Rom. Er ist ein Nachfolger des Paolo Veronese, in der schönen Anordnung und dem Reichthum des Beiwerkes. Seine Bilder im Louvre sind in diesem Sinne; in seiner «heiligen Magdalena zu den Füssen Christi bei Simon dem Pharisäer» sitzen die Gäste auf antiken Ruhebetten, auch in der Marter des heiligen Hippolyt, im heiligen Basilius ein Kind vom Tode erweckend, und in der Marter des heiligen Petrus folgt Subleyras den Traditionen der grossen italienischen Schule. Seine Genrebilder: die Gänse des Bruder Philipp, der Falke, der Eremit, sämmtlich nach den Fabeln des Lafontaine, sind voll Feinheit und Geist.

Die Familie Vanloo hat mehrere Maler von Bedeutung aufzuweisen: Jean Baptiste Vanloo († 1745) und Charles André Vanloo; dann die Söhne des ersteren, Louis Michel Vanloo, Hofmaler des Königs von Spanien und Charles Amedée Vanloo, als Nachfolger Pesnes, Hofmaler Friedrichs II. von Preussen. Sie alle sind Nachahmer der Italiener. Charles André Vanloo († 1765) ist ein Maler von grossem Talent und tüchtigen Studien. Die Heirath der heiligen Jungfrau, Apollo den Marsyas schindend, Aeneas seinen Vater Anchises tragend, sämmtlich im Louvre, sind weniger gut, aber sein «Halt auf der Jagd», ebenfalls im Louvre, giebt diese Scene fürstlichen Lebens glänzend wieder.



Fig. 265. Boucher. Les Jeux de l'Amour.

Die reizenden Frauenköpfe und die reichen Kostüme, alles hat diesen Ausdruck der Leichtigkeit des Lebens, in einer Atmosphäre von Luxus, Vornehmheit und Vergnügen. Fig. 266 giebt ein Bild von Ch. A. Vanloo «die Toilette» wieder. Im Hôtel de Ville zu Paris befand sich ein 1739 gemaltes Bild von ihm, den Frieden zwischen Frankreich und Oesterreich darstellend, im grossen Saale.

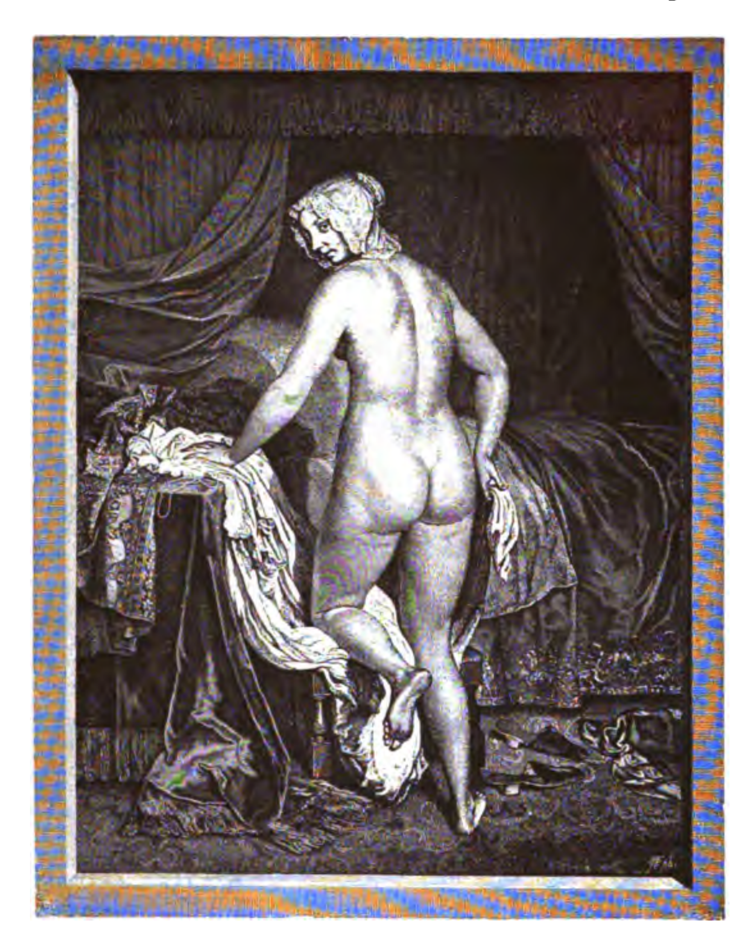


Fig. 266. Ch. A. Vanloo. Toilette.

In den Salons und sonstigen Räumen des Hôtel Soubise zu Paris, in den Appartements von Versailles und anderwärts finden sich schöne dekorative Malereien dieser Zeit von Charles Natoire, Detroi, Boucher, Restout, Charles Vanloo, Trémoliére, welche bereits bei Gelegenheit der Architektur erwähnt sind.

Antoine Pesne, geboren 1683, ein guter und sehr fruchtbarer Porträtmaler dieser Zeit, arbeitete hauptsächlich in Berlin als Vorgänger Ch. A. Vanloo's.

Ausserdem werden de Latour Vivien und François Le Moine als Porträtmaler von Verdienst genannt. Der Genremaler J. B. S. Chardin (1699—1779) nähert sich mehr den Holländern und malt das intime Leben der Familie. Die Jagd-, Blumen- und Fruchtstücke von Oudry und Desportes sind sehr geschätzt. Im Hôtel de Soubise sind noch prächtige Grisaillen von Brunetti zur Ausführung gekommen.

d) Dekoration.

Das Spezielle, noch über die Dekoration des Roccocostils Hinzuzufügende kann nur eine Ergänzung des schon im Abschnitt «Architektur» Gesagten sein, denn das Roccoco ist im Ganzen wesentlich dekorativ. Der Roccocostil ist kostspielig in seiner Anwendung, denn das pure Handwerk hat in seinen Gestaltungen wenig zu thun; vielmehr fordern die geistreichen, immer wechselnden Erfindungen des Roccoco zu ihrer Ausführung durchweg künstlerische Kräfte, wenn nicht der ganze Zauber derselben verloren gehen soll. Das stets reich verwendete Plastische, mag es nun in Bronze, Holz oder Stuck ausgeführt sein, ist durchweg erstes und alleiniges Modell und duldet keine Wiederholung; die übliche vervielfältigende Leimform der heutigen Stuckateure führt da nicht zum Ziele. Es finden sich deshalb in dieser Zeit wieder zahlreiche eigentliche Dekorationskünstler, welche sich durch ihr Talent zu namhaften Kunstgrössen erheben, wie dies in den besten Epochen der Renaissance der Fall ist.

Die früher übliche Cartousche wird jetzt meist durch die Muschel ersetzt, die allemal da eintritt, wo es breitere ornamentirte Flächen zu schaffen giebt; allerdings bleibt auch in diesem Falle nicht viel von der ursprünglichen Naturerscheinung übrig. Die Stilisirung der Muschel geht so weit wie beim Akanthus; wie dieser sich ins Unendliche, in immer neuen Windungen und Knotungen verlängert, so setzt sich auch ein muschelartiges, zu lebhafter Schattenwirkung ausgebuchtetes und strahlig zerrissenes plastisches Wesen den Profilen folgend ins Unendliche fort. Die Modellirung ist sofort in der Absicht auf theilweise Vergoldung angelegt und deshalb wird die Muschel meist mit Rändern umsäumt, welche sich in den Schwingungen zum Pflanzenornament umbilden. Besonders eignen sich diese mit Rahmenprofilen verbundenen, dem natürlichen Vorkommen nachgebildeten durchlöcherten Muscheltheile zu Einrahmungen, der oft in Plafonddecken vorkommenden, mit figürlicher Plastik oder Malerei gefüllten Ecken. Die Muschel nähert sich endlich der leichten Bewegung der Welle, auf deren Spitze sich der Schaum kräuselt,



deren Kamm sich endlich überschlägt, um sich zu fröhlichem Spiel wieder aufzurichten und weiter zu tanzen.

Der Akanthus begleitet nur in dünnen schilfartigen Stengeln die kühnen Schwingungen der Profile, von der eigentlichen Blattform kommen nur die äussersten langgezogenen Spitzen zur Geltung und nähern sich öfter mehr der Form des Palmenblattes. Desto ausführlicher wird die heimische Flora wiedergegeben; die zarten Blüthen des Flieders, des Apfels, der Kirsche, des Jasmin, des Goldregen, dann eine Art Sternblumen, besonders häufig mit einem an «Wegebreit» erinnernden ovalen Blatte mit Rippen ausgestattet, welche noch den Strich des Modellirholzes oder den Schnitt des Eisens erkennen lassen. Diese blumistischen Zuthaten kommen häufig zur Verwendung und möglichst günstigsten Wirkung, weil der Massstab der Ornamentik auch diese zartesten Formen neben sich duldet. Weniger schön sind die tropfsteinartigen Bildungen und bezeichnen den Verfall der Roccoco-Ornamentik.

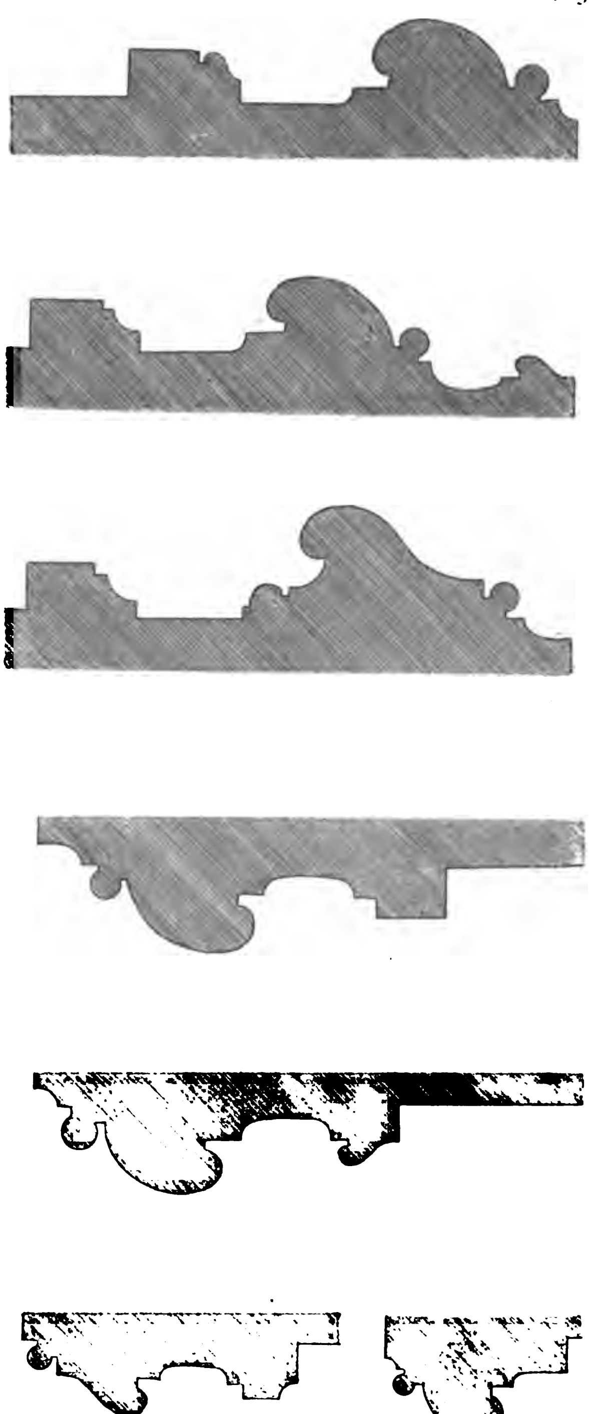


Fig. 267. Profile von Wandrahmungen

Die leichten Profile der Umrahmungen sind durchaus darauf berechnet, sich fliessend in ihre einzelnen Elemente auflösen zu lassen, um bequem in Pflanzen- oder Muschelformen übergehen zu können. In der Regel besteht der äussere, bei weitem stärkere Rahmen aus zwei dünnen Rundstäben, welche ein wellenförmiges Profil einschliessen, dessen Erhöhung scharf durch eine Kehle unterschnitten wird. Dies mittlere Profil breitet sich oft zur Muschel aus, während die dünneren Rundstäbe sich der Vergoldung wegen scharf absetzen und in leichte schilfartige Stengel übergehen. Das innere Rahmenprofil ist dagegen öfter nur ein Rundstab oder eine kleinere Welle. Der zwischen beiden Umrahmungen liegende Zwischenraum schliesst sich mit einer durch ein Plättchen begrenzten flachen Kehle den beiden Profilen an (Fig. 267). Selten stossen die Ecken der Rahmengliederungen scharf zusammen, sie rollen sich in der Regel vorher in einer elastischen Linie und umschliessen ein Muschel- oder Pflanzenornament. Auch in der Mitte des längeren Feldes bildet sich gewöhnlich eine ähnliche Ausbiegung.

Das Plastisch-Figürliche, immer in zartem Relief gehalten, ist meist durch Kinderfiguren vertreten, welche den genrehaften Bezug zur Natur festhalten, aber meist von unnachahmlicher Grazie sind. Die Färbung der Flächen geschieht sehr diskret, einmal, um das zarte plastische Ornament nicht zu schädigen, dann, um den Bewohner als wichtigsten und schönsten Schmuck des Raumes erscheinen zu lassen. In der That ist eine Roccocowand ein viel günstigerer Hintergrund für die Gesellschaft, als die mit schweren Stoffen oder mit Ledertapeten geschmückte, oder gar spiegelnde Marmorwand im Genre Lepautre. In der Regel zeigen die Wände eines Roccocoraumes nur einen, sehr hellen, mehrfach abgestumpften Hauptton, entweder wasserblau, fliederfarbig, moosgrün, gelblichrosa, theerosengelb oder grau, in verschiedenen Nuancen. Die Rahmprofile und Ornamente sind dann weiss und gold, oder silbern, auch bronzefarbig. In seltenen Fällen erhält das Pflanzenornament eine Färbung in gebrochenen, der natürlichen Wirkung angenäherten Tönen. Das Figürliche bleibt aber immer in weiss, gold oder silber. Es kommt auch vor, dass Kontrastfarben gebraucht werden, etwa graurosa Wände und mild grüne Voute, aber der Plafond wechselt in solchem Falle wieder in grauen und rosa Flächen, und das Weiss und vorherrschende Gold verbindet das Ganze zu einer einheitlichen Wirkung.

e) Kunstgewerbe.

Der Bronzeguss wurde in der berühmten Giesserei des Arsenals von Sauteray, Vater, dem Nachfolger Keller's, und Joh. Bapt. Sauteray, Sohn,

fortgesetzt. Später wurde an derselben Stelle Gor der bedeutendste Bronzegiesser Europas. Er modifizirte und vervollkommnete das Verfahren bis zu dem Grade, dass man ihn als Lehrer nach mehreren fremden Städten kommen liess. Die Bronzen, mit Ornamenten im Stil Louis XV., sind sehr geschätzt wegen ihrer grossen Leichtigkeit, Anmuth und Eleganz. Dieselben sind auch ganz vortrefflich, nur vielleicht etwas zu stark ciselirt und guillochirt.

An der Spitze der Goldschmiede, unter Louis XV., stand Thomas Germain. Beinahe alle seine Werke wurden aber schon unter der Regierung Louis' XV., oder während der Revolution zur Deckung der Kosten des Staatshaushalts eingeschmolzen. Indess besass König Louis Philipp noch ein prachtvolles Service von diesem Meister. Seit 1720 datirt die Gründung der Orfèvererie Odiot in Paris, des ältesten noch bestehenden Ateliers dieser Branche daselbst. Die Emaillemalerei in Limoges wurde im 18. Jahrhundert nur noch von den Noailleurs, armen und unwissenden Handwerkern, unterhalten. Mit ihnen kam die limousinische Malerei ganz in Verfall und verschwand um 1766 gänzlich, um der Porzellanmalerei Platz zu machen. Von Emaillemalereien, in der Manier Jean Toutin's aus Chateaudun, giebt es indess in dieser Zeit noch schöne, jetzt im Louvre aufbewahrte Stücke. Henri Toutin, Henri Chéron, Charles Boit, Louis de Chatillon, Guerrier und Th. Ferrand werden als Meister genannt. Die Porträtmalerei in Emaille war zur Zeit Louis XV. sehr vernachlässigt, von einer Gesellschaft, der wenig daran lag, das Andenken ihrer Thaten der Nachwelt zu hinterlassen, und deshalb die leichte Pastell- und Gouache-Malerei vorzog. Es gab indess immer noch einige ausgezeichnete Meister dieses Fachs, wie Bouquet, Liotard, Durand, Bouton, Pasquier, Louise Kugler. Ungeachtet der Bemühungen derselben artete die Emaillemalerei dennoch aus und verfiel. Von Medaillenschneidern werden unter Louis XV. genannt: Dollin, Breton, die beiden Roettier und Marteau. Besonders der Letztere zeichnete sich durch guten Geschmack und reine Zeichnung aus. Als Steinschneider war Jaques Guay aus Marseille der berühmteste dieser Zeit und wurde 1748 Mitglied der französischen Akademie. Jeuffroy, ebenfalls Steinschneider und Mitglied der Akademie, hatte noch zahlreiche Schüler. Von einem gewissen Saint-Martin befindet sich eine kostbare Pompadour-Uhr, in reichem Gehäuse aus Boulle-Arbeit, im grünen Gewölbe zu Dresden. Der Akanthus an dieser Uhr zeigt erst den Uebergang zum Roccoco, nur mit etwas leichter bewegten Spitzen, als in der klassischen Fassung üblich.

Für die Manufaktur «des Gobelins» waren unter der Regentschaft und unter Louis XV. die Maler Restout, Ch. Natoire und C. Vanloo für Figürliches, J. B. Oudry als Thiermaler beschäftigt, auch Boucher in seinem eigenthümlichen, mit Ornamentik verbundenen Genre. Die Farben mussten vermehrt werden;

der Chemiker Quemiset komponirte mehr als 1200 neue Nuancen und in Folge dessen wurde das Koloristische dieser dekorativen Meister sehr gut wiedergegeben. Für die Fabrikation der Porzelaine tendre wurde, seit 1735, eine zweite Fabrik in Chantilly von den Gebrüdern Dubois begründet, später wurde dieselbe in eine Aktiengesellschaft verwandelt und nach Vincennes verlegt. Dieselbe Manufaktur kam dann, unter dem Titel einer königlichen, nach Sèvres. Seit 1745 stand die Fabrikation unter der Leitung von Boileau, und die Produkte von Sèvres erwarben sich seit dieser Zeit einen grossen Ruf. Die Glasmalerei hatte im Wesentlichen ihren Abschluss gefunden, obgleich ihre Geheimnisse noch nicht verloren waren; im Hôtel de Soubise wurden noch schöne Grisaillen von Brunetti ausgeführt. Aber es geschah doch in dieser Periode, dass man den grössten Theil der Glasmalereien in den Kirchen unter allerlei Vorwänden zerstörte. Man fand die Darstellungen der Glasmalereien hässlich und gab vor, mehr Licht in die Gebäude schaffen zu wollen.

Die französische Kupferstechkunst war immer noch eine der ersten in Europa. Benoit, Jean Audran, Nicolas Dorigny, Charles und Louis Simoneau, Gaspard Duchange, Nic. Henri Tardieu, Alexis Loir, Louis Desplaces und andere setzen die Schule fort. An Holzschneidern gab es noch die beiden Papillon und die beiden Lesueur als bedeutende Meister; aber die Blüthe des Holzschnitts ging mit diesen zu Ende. Umsonst setzten J. B. Papillon und vier neue Glieder der Familie Lesueur das väterliche Gewerbe fort, denn kaum vermochte noch Godard aus Alençon die Traditionen der Kunst zu erhalten. Durch Leblond ist seit 1737 die bunte Kupferstechkunst in Frankreich bekannt geworden.

f) Kunstlitteratur.

Das Feld der Kunstlitteratur wird nun immer reichhaltiger und mannigfaltiger angebaut. Man beschäftigt sich nicht mehr wie früher fast ausschliesslich mit der römischen Antike, sondern richtet den Blick auch auf die eigene nationale kunstgeschichtliche Vergangenheit. Hauptsächlich sind es die französischen zeitgenössischen Ornamentstiche, welche in kolossalen Massen zur Herausgabe kommen, um das Modebedürfniss des ganzen von Frankreich abhängigen Europas zu befriedigen.

An Reisebeschreibungen erscheinen: Voyage en Levant, c'est à dire dans les principaux endroits de l'Asie mineure, dans les îles de Chios, Rhodes et Chypre etc. et dans l'Égypte, la Syrie et la Terre saint par Cornaille le

Bruyn. Paris 1725. 5 Bde. in 4⁰. Mit Fig.; dann Voyages de Pietro della Valle dans la Turquie, l'Egypte, la Palestine, la Perse, les Indes orientales et autres lieux. Rouen 1745. 8 Bde. in 12⁰. Aus dem Italienischen übersetzt von Carneaux.

Die kunsthistorische Vergangenheit Frankreichs findet zahlreiche Bearbeiter. Das Prähistorische durch Jaques Martin, La religion de Gaulois tirée des plus pures sources de l'antiquité, Paris 1727, 2 vol. 4. Das Römische durch F. E. de Mézeray, Abrégé chronologique de l'histoire de France, und durch Vaisette, Dom, Eclaircissements sur les Antiquités de la ville de Nîmes. Paris 1746 in 8⁰. Die altchristlichen Denkmäler werden in verschiedenen Artikeln des Journal historique de Verdun beleuchtet. J. Fr. Dreux de Radier, Memoire. Tome 68. 1750, Dom Fontenau, Mémoire. Tome 69. 1751, Jean Lebeuf, Lettre. Tome 69. 1751. — Mittelalterliches bringen: Vaisette, O. Histoire générale de Languedoc, Paris 1730. 5 vol. Fol., Brugèles, D. L. C., Chroniques ecclésiastiques du diocése d'Auch etc. Toulouse 1746. 4⁰, Felibien, Dom M., Histoire de la ville de Paris, avec les preuves augm. et mise en Jour par D. A. Lobineau. Paris 1725. 5 vol. Fol. Mit Abbildungen. D. Bernhard de Montfaucon, Monuments de la monarchie française, Paris 1729—1733. Das Werk von Ch. de Brosse, L'Italie il y a cents ans, lettres écrites en 1739, behandelt das Italisch-Romanische.

Die ältere französische Renaissance wird noch mehrmals dargestellt in: Piganiol de la Force. J. A., Description de Paris et des belles maisons des environs. Paris 1742. 8 vol. 12, Jaillot, J. B. M., Recherches critiques, historiques et topographiques sur la ville de Paris, depuis ses commencements connu jusqu'à present. Paris 1772—75. 5 vol. 8. Mit Plänen, Brice, Dom, G. Description de la ville de Paris. Paris 1752. 4 vol. 12. Mit Plänen und Abbildungen. Granet, Jean-Joseph, Description de l'Hôtel royal des Invalides, ou l'on verra le secours que nos rois ont procurés dans tous les temps, aux officiers et soldats hors d'état de servir, enrichie d'estampes représentant les plans, coupes et élevations géométrales de ce grand édefice, avec les exellents peintures et sculptures de l'église; dessinées et gravées par Cochin. Paris 1736, in Fol. Mit Kupfern.

Endlich erscheinen die Werke der Roccocokunst, besonders betreffs der Ornamentik, in grösster Breite. Boffrand, Germain, Livre d'Architecture contenant les principes généraux de cet art etc. Paris 1754, enthält hauptsächlich die Innendekorationen des Hôtel de Soubise von C. Lucas und Babel gestochen. Oppenort, Gille-Marie, Livre de Fragemens d'architecture recueillis et dessinés à Rome d'après les plus beaux monumens. Paris, Huquier sc. etc., enthält 168 Tafeln; die vierzehn ersten, «Le petit Oppenort» genannt, enthalten die

frühesten eigenen Werke des Meisters. Von demselben: Livre de différens morceaux à l'usage de tous ceux qui s'appliquent aux beaux-arts, gravé par Huquier; enthaltend Pendulen, Friese, verzierte Felder, Pilaster, Cartuschen, Kamingitter, Fontänen etc. Von demselben: Oeuvres de Gille-Marie Oppenort, contenant différens fragmens d'architecture et d'ornemens etc., Huquier sc. in 120 Tafeln. Gillot (Claude), Livre de Portières pour Tapisserie, représentant les principales divinités présidant aux élémens. Von demselben: Nouveaux desseins d'Arquebuserie. Von demselben: Livres d'Ornements, Trophées, Cul-de-Lampes et Devises. Von demselben: Nouveau Livre de principes d'ornemens, particulièrement pour trouver un nombre infini de formes qui en dépendent. — Gillot gehört als Ornamentiker noch an das Ende des Stils Louis XIV. Watteau, Antoine, Arabesques, mit verschiedenen Supplementen. Briseux, C. E., L'Art de batir les Maisons de Campagne, où l'on traite de leur construction et leur décoration. Paris 1743. 2 Bände. 4°; mit 268 Tafeln. Von demselben: Traité du Beau essentiel, dans les Arts. Paris 1752. 2 Bde. in Fol. François Roumier, Livre de plusieurs coins de Bordures. Paris 1724 etc. Caylus (Philippe, Anne de Tubières, Comte de), Oeuvres etc. 4 vol. Die Stiche sind mehr die Arbeit eines Dilettanten und die Originale aus verschiedenen Epochen der Renaissance. Meissonier, Just-Aurèle, Oeuvres etc. Paris, 72 Tafeln, Baupläne und Ornamente enthaltend. La Colombe (de), Nouveaux desseins d'arquebuseries Paris 1730. De Marteau, le jeune, graveur sur tous les métaux, 26 Tafeln mit Verzierungen für Flintenkolben. Huquier, Jaques-Gabriel, Iconologies où sont représentés les vertus, les vices, les sciences, les arts, les divinités de la fable, 216 Tafeln. Von demselben: Recueil de plus de six cents Vases nouvellement mis en jour, Paris u. a. Bouchardon Edme, Premier et second Livre de Vases. Fraisse, Livre de Dessins Chinois tirés d'après les originaux de Perse, des Indes, de la Chine et du Japon etc. Paris 1735. Mondon, le fils (Jean), Six livres de Formes rocailles et Cartels. 1736. Cuvilliés (François de) père, Livre de Cartousches propres à divers usages réguliers et irréguliers u. a. Mollet, André, Jaques et Noël, Le jardin de Plaisir. Stockholm 1751. Boucher père (François), Livres de Fontaines, Livre de Vases, Livre de Cartousches u. a. Blondel (Jaques-François, 1705—1774), Neffe des berühmten Architekten François Blondel, De la distribution des Maisons de plaisance et de la décoration des édefices en général, Paris 1737. 2 Vol. 4°. Mit 160 Tafeln. Von demselben: Architecture française ou Recueil de plans, élévations, coups et profils des Églises, Maisons royales, Palais, Hôtels etc. Paris 1752. 4 Vol. in Fol. Mit 498 Tafeln. Von demselben: Cours d'architecture ou Traité de la Decoration, Distribution et Construction de Bâtiments. Paris 1771. 6 Bde. Text und 3 Bde. Tafeln in 8° u. A. Babel,

P. E. Différens compartimens d'ornemens u. a. Germain, Pierre, Élémens d'orféverie. Paris 1748. Servandoni, Baldaquin pour le maître-autel de Saint-Sulpice Paris 1750. Cochin (Charles-Nicolas) le fils, Oeuvres 6 Bde., enthaltend Feuerwerke, Festdekorationen, Ornamente, Monumente etc., im Stil Roccoco. François (Jean, Charles), Chateaux de Lorraine 3 Bde. Schlösser des Königs Stanislaus von Polen in Lothringen. Pillement (Jean), Nouveau Cahier de six feuilles de différens sujets chinois historiés etc. und viele andere. Peyrotte, A., Nouveau Cartousches chinois. Eisen (Charles) fils, Livre d'un oeuvre suivi contenant différens sujets de décoration et d'ornemens etc. Paris 1753. Le Sacre de Louis XV., roi de France et de Navarre, dans l'église de Reims, 1 Bd. gr. Fol. Description des Arts et Metiers faite ou approuvée par Messieurs de l'Academie royale des Sciences, avec figures en taille douce. Paris 1761. Die Tischlerkunst in 2 Bänden von Roubo fils: die Wagenbauerkunst, der Möbeltischler, der Ebenist, die Gartentischlerei, die Orgelbaukunst und die Stickerkunst. In der Encyclopédie von Diderot und d'Alembert, Paris 1762, finden sich eine Anzahl Kupferstiche, Architektur, Ebenisterei, Marquetterie, Marmorarbeiten, Tischlerei, Goldschmiede und Zimmerarbeiten Betreffendes, von grossem Interesse für den Stil der Epoche.

2. Die erste Stufe des Zopfstils in Deutschland und die Nachfolge des französischen Roccocos, von 1720—1750.

Das Streben nach Einfachheit brachte in Deutschland den nüchternen Zopfstil hervor, indem man entweder von den Nachklängen des borrominesken Barock, oder von der französischen Klassik ausging, denn diese Richtungen durchkreuzten sich und wechselten mit einander ab, je nach der Stimmung der Höfe, welche hierfür in Betracht kamen. Der, in Berlin, nach dem Tode König Friedrich's I. (1713) beginnende Zopfstil ist der ärmlichste und stilloseste und wird erst später unter Friedrich II. dem Grossen, hauptsächlich durch die Bemühungen des Architekten Knobelsdorff, zu einer höheren Entwickelung gebracht. Der Zopfstil in Dresden, noch unter August II. beginnend und unter August III. blühend, ist von Anfang an besser und bringt mehr an monumentalen Werken hervor. Mitunter sieht dieser frühe Zopfstil dem späteren klassizirenden Zopfstil auffallend ähnlich, aber es fehlt ihm ein Hauptmerkmal, das erst nach der Mitte des 18. Jahrhunderts zur Erscheinung kommt; nämlich das Streben nach Wiederaufnahme der theoretisch bewunderten, aber in der Praxis noch ziemlich unbekannten griechischen Formen; das spielende, sogenannte «falsche»

Griechenthum. Im Ganzen gebraucht der ältere Zopf noch die Detailformen des Barocks, aber mit einer absichtlichen Nüchternheit und Trockenheit, welche den Verfall dieses Stils unzweifelhaft ausspricht. Einzelne Talente, von äusseren Umständen begünstigt, greifen mitunter wieder zu den volleren Formen; ohne auf die Länge gegen die müde Stimmung der Zeit ankämpfen zu können. Der Zopfstil beherrscht indess nur das Aeussere, denn im Innern macht man von den blendenden Mitteln des französischen Roccocos gern Gebrauch. Selbst der strenge Knobelsdorff folgt dieser Meinung und verziert das Innere seiner palladianischen Bauwerke im Genre Rocaille, allerdings mit einem Reichthum und einer Gediegenheit, wie sie selbst in Frankreich selten anzutreffen ist. Im westlichen und südlichen Deutschland herrscht das Roccoco ganz allgemein, nur Wien macht eine Ausnahme, hier bildet sich ebenfalls ein Zopfstil, welcher von den Brosamen der grossen klassischen Epoche sein Leben fristet, und endlich allmählich in den klassizirenden Zopfstil übergeht.

In der Skulptur und Malerei dieser Zeit macht sich keine neue Richtung geltend, aber es wird als Nachklang der alten Schule noch Vieles und verhältnissmässig Gutes produzirt, entschieden mehr als später unter der Herrschaft der klassizirenden Richtung.

a) Architektur.

Die Vernachlässigung, welche die Künste unter dem sparsamen Soldatenkönige Friedrich Wilhelm I. von Preussen (1713 — 1740) erfahren, wird am besten durch das Faktum illustrirt, dass nicht einmal die fertigen Statuen Schlüter's für das Schloss in Berlin zur Aufstellung kommen. Dieselben verblieben in der Werkstatt, geriethen in einen Garten und verschwanden später ganz. Indess wurde in Berlin noch tüchtig gebaut, aber nur im Nützlichkeitssinne und mit möglichster Vermeidung aufwandvoller Formen. Den sich hieraus ergebenden harten, trockenen Zopfstil entwickelt zu haben, ist das zweifelhafte Verdienst Berlins. Der König betrieb die Erweiterung der Friedrichstadt mit allen Mitteln, der Festungsgürtel wurde beseitigt, und 1732 durch Obrist von Derschau und den Baudirektor Gerlach, zum ersten Male ein vollständiger Bebauungsplan für Berlin aufgestellt. Für die Bürgerhäuser wurde ein Bauzwang eingeführt, Plan und Anschlag wurden geliefert; daher die langen graden Reihen nüchterner Häuser in der Friedrichstadt. Philipp Gerlach, zu Spandau 1679 geboren, gestorben 1748, ein Schüler von Bröbes, hatte von 1732—1736 die Hauptleitung dieser Stadterweiterungsarbeiten. Von ihm 1713—1715 die Vollendung des Thurmbaues der Parochialkirche für die

Reformirten, in der Klosterstrasse. Zwischen dem ersten Aufsatze des Thurms korinthischer Ordnung und der Pyramide, musste noch ein Aufsatz kompositer Ordnung für das Glockenspiel eingeschoben werden. Der Bau des Friedrichhospitals in der Stralauerstrasse wurde durch Gerlach fortgesetzt und 1726 bis 1727 der schöne Thurm nach seinen eigenen Rissen erbaut. In den Jahren 1726—1731, ist von ihm die Jerusalemerkirche in Berlin mit Thurm, errichtet; — dieselbe ist jetzt durch einen Neubau ersetzt, — und das Kammergericht (1734—1735), damals Kollegienhaus, einer seiner besten Bauten, aber in der neuesten Zeit ebenfalls umgestaltet. Nach Gerlach's Plänen wurde die Hof- und Garnisonkirche in Potsdam von Feldmann erbaut und 1735 vollendet; sie bildet ein einfaches Oblong; der Thurm hat das damals beliebte Glockenspiel. Oben auf dem kuppelartigen Abschluss des Thurmes ist eine Sonne angebracht, durch welche eine horizontale Stange geht; an einem Ende trägt dieselbe einen gegen die Sonne fliegenden Adler, am anderen Ende den Namenszug König Friedrich Wilhelm's. Die Hauptwache am neuen Markt in Berlin, war durch Gerlach 1728 erbaut; das Gebäude enthielt auch den Sitzungsraum für das Generalauditoriat und das Kriegskonsistorium. Das Palais des Ministers von Zedlitz, 1735 vermuthlich nach Gerlach's Zeichnungen erbaut; in einem Seitenflügel desselben wurde später ein prächtiger Saal von Langhans eingerichtet; dann 1736 der von Finkenstein'sche Palast in der Wilhelmstrasse, für den Minister von Marschall errichtet, später gräflich Voss'scher Palast, jetzt abgebrochen; und der Palast für den Präsidenten von Görne in der Wilhelmstrasse, ebenfalls später umgebaut.

Peter von Gayette, Baumeister des Königs Friedrich Wilhelm in Potsdam († 1747), von Geburt Franzose, war einer der praktischen Vertreter der damals beliebten billigen Baumanier. In den Jahren 1720—1732 baute er viele Häuser in Potsdam von Holz mit Stuck überzogen; die meisten seiner Gebäude waren solche Messbuden. Von ihm, 1728 die Heiligegeistkirche in Potsdam erbaut, der Thurm später von Grael. Auch das später umgebaute Rathhaus und der lange Reitstall zu Potsdam wurden von ihm errichtet. Als Gerlach 1737 seine Stelle als Baudirektor niederlegte, wollte der König einen Holländer als Baumeister haben, und Titus Favre, ein Wallone, der sich meist in Holland aufgehalten hatte, wurde berufen, aber er verstand wenig. Sein Modell zum Petrithurme in Berlin wurde verworfen und die Dreifaltigkeitskirche in Berlin wurde zwar unter seiner Leitung, aber wirklich vom Hofmaurermeister Naumann gebaut. Johann Friedrich Grael, 1708 zu Quielitz bei Schwedt geboren, gestorben 1740 zu Bayreuth, übernahm 1730 den Thurmbau für die Petrikirche und führte denselben bis zur Höhe des Kirchengewölbes; dann baute Gerlach weiter, bis 1734 der Thurm einstürzte.

Dieser Unfall wurde Grael zugeschoben, er wurde in Arrest gebracht und musste darauf das Land räumen, blieb aber zunächst noch in Schwedt und baute dort 1735 für den Markgrafen Friedrich Wilhelm das berühmte Reithaus. Der Thurm der Heiligegeistkirche in Potsdam ist von ihm, und in Berlin von ihm der gräflich Kameke'sche Palast unter den Linden, der gegenüberstehende Reichenbach'sche Palast und der Thurm der Sophien-Kirche in der Spandauer-Vorstadt, letzterer von 1732 — 1734 errichtet. Das Portal des Thurmes mit dorischen Pilastern, Gebälk und Giebel, das erste Geschoss desselben mit einer Gallerie abgeschlossen, darüber ist ein Aufsatz in zwei Stockwerken, unten zwölf, oben acht jonische Säulen, mit einem Helm bekrönt.

König Friedrich Wilhelm liess 1728 im Berliner Schlosse den weissen Saal anlegen, und damit es auch nicht an einem soliden Prachtstücke fehle, 1739 das silberne Chor im Rittersaale ausführen, welches später unter Friedrich II. eingeschmolzen wurde. Friedrich Wilhelm Dietrichs, geboren 1702 zu Uelzen im Lüneburg'schen, stirbt 1757, kam 1717 nach Berlin, wurde ein Schüler Böhm's und später Oberbaudirektor. Bis 1723 hatte er die Ausführung des Schwedter Schlossbaues unter Böhm und baute 1732 bis 1736 nach seinen Entwürfen die böhmische Kirche in Berlin. Ebenfalls von ihm sind: das Behrend'sche Haus am Dönhofsplatz 1735, der gräflich Reuss'sche Palast in der Leipzigerstrasse, der Umbau des früher dem Staatsminister von Viereck gehörenden, später Isaak'schen Hauses in der Spandauerstrasse um 1734, mit einer Oberlichttreppe, das Itzig'sche Haus hinter dem neuen Packhof 1749 für den Professor Sulzer erbaut, der gräflich Bessi'sche Palast in der Wilhelmstrasse, 1736 für den Geheimrath Kellner erbaut, jetzt zum Reichskanzleramt verändert. Dietrichs 1737 zum Baudirektor ernannt, baute unter Friedrich II. viel mit Knobelsdorff zusammen und wurde zu derselben Zeit als dieser in Ungnade fiel, um 1752 verabschiedet. Das Orangeriehaus in Potsdam 1744, die Terrassen von Sanssouci in demselben Jahre, der Anfang des Schlosses Sanssouci 1745, sind von Dietrichs nach den Angaben Knobelsdorff's ausgeführt. Auch die Kirche zu Buch mit einem Kuppelthurme hat Dietrichs 1726 — 1727 auf Kosten des Minister von Viereck erbaut.

Johann Gottfried Kemmeter der Jüngere († 1748), Schüler Böhm's und Lehrer Knobelsdorff's, leitet schon näher zur Epoche Friedrich's II. hinüber. Er war in Italien, wurde nach seiner Rückkunft Bauinspektor und 1731 Baudirektor bei der kurmärkischen Kammer. Er hat Schloss Oranienburg, jetzt Lehrerseminar, im Jahre 1745 durch Attiken über den Flügeln verziert und vorher, seit 1734, den Umbau des Schlosses Rheinsberg für den Kronprinzen Friedrich ausgeführt. Der rechte Schlossflügel, ein Anbau an den

alten Thurm, und das mittlere Corps de Logis rühren von Kemmeter her, aussen im Zopfstil, innen in einer noch wenig gelungenen Nachahmung des französischen Roccocos gehalten. A. von Wangenheim hatte die Ausführung in Rheinsberg und wurde hier ebenfalls der Lehrer Knobelsdorff's. Karl Stolze († 1746) baut das von Rochow'sche Haus unter den Linden in Berlin u. a. Das Palais Vernezobre in der Wilhelmstrasse, jetzt Palais des Prinzen Albrecht, der erste Roccocobau in Berlin, wird 1735 nach einem französischen Plane erbaut, und bald darauf von der Prinzessin Amalie, Schwester Friedrich's des Grossen bewohnt. Das Itzig'sche Haus in der Burgstrasse, 1734 ebenfalls durch Baron de Vernezobre nach dem Modell des Hôtel de Soubise in Paris erbaut, wurde 1765 nach Naumann's des Jüngeren Plänen umgebaut, wodurch der linke Flügel symmetrischer wurde. Der gräflich Schulenburg'sche Palast in der Wilhelmstrasse 1734, mit einer Cour d'honneur angeblich nach italienischen Plänen von Richter erbaut, hat doch mehr den Typus eines französischen Adelshôtels, dasselbe gehört später den Fürsten Radziwill und ist jetzt nach einem Umbau Palais des Reichskanzlers. Richter erbaute auch den Palast des Johanniterordens am Wilhelmplatz, jetzt Palais Prinz Friedrich Karl, um 1736 angeblich nach Zeichnungen de Bodt's. Eine ähnliche Plananlage wie das Schulenburg'sche, zeigt auch der gräflich Sacken'sche Palast in der Wilhelmstrasse von Wiesend, einem Schüler Dietrichs, angeblich nach französischen Originalplänen erbaut, jetzt Ministerium des königlichen Hauses. Das Gebäude der Seehandlung an der Ecke der Jäger- und Markgrafenstrasse, 1730—1740, vermuthlich ebenfalls von Wiesend erbaut. Von Naumann, dem Vater, 1737—1739 die Dreifaltigkeitskirche in der Mauerstrasse, rund mit grosser Holzkuppel und einer Laterne darüber, erbaut.

Die Regierung Friedrich's des Grossen beginnt gleich in den ersten Jahren höchst glanzvoll, mit zahlreichen bedeutenden Bauunternehmungen, wie denn überhaupt Friedrich II. die Künstler wieder ins Land zog, die unter der sparsamen Regierung seines Vaters daraus vertrieben waren. In Bezug auf Maler und Bildhauer machte sich deshalb ein augenblicklicher Mangel an geeigneten Kräften besonders fühlbar und Knobelsdorff war genöthigt bei seinen ersten Bauten auf manche wünschenswerthe Zuthat an Skulptur und Malerei zu verzichten. Indess konnte der neu belebte Baubetrieb den herrschenden Stil nicht ändern, im Wesentlichen blieb der alte Zopf. In der ersten Bauperiode unter Friedrich dem Grossen bis zu Anfang der fünfziger Jahre, welche geistig von Knobelsdorff beherrscht wird, nähert sich die Stilisirung der Berliner Bauten der Nachahmung des Palladio, wie dieselbe vom Engländer Inigo Jones aufgefasst und damals auch in England wieder in Uebung gekommen war. Knobelsdorff gab zwar den Griechen den Vorzug vor den

Römern, aber er kannte doch die damals allen unbekannten griechischen Monumente nicht und seine theoretische Vorliebe fand deshalb wenig Gelegenheit sich in seinen Schöpfungen zu bethätigen. Neben der äusseren Gestaltung im palladianischen Zopfstile ging die innere Ausstattung der Bauten in einem echt künstlerisch aufgefassten, mit Pracht und Solidität durchgeführten Roccocostile. In der Begünstigung dieser Stilart für Interieurs stimmte der königliche Bauherr ganz mit seinem Baumeister überein. Erst nach der Mitte des Jahrhunderts in den Bauten seiner Spätzeit, welche bereits in die folgende Stilepoche, unter die Herrschaft des durch archäologische Forschungen und Entdeckungen ins Leben gerufenen klassizirenden Zopfstils gehören, hat Friedrich der Grosse seiner geistreichen Laune freier den Zügel schiessen lassen. Der König betrachtete die Kunst als eine Erholung von den Staatsgeschäften, und schüttelte die ihm lästigen ernsteren Forderungen ab; nicht immer zum Vortheile der Kunst, obgleich noch öfter Bauten im grossartig dekorativen Sinne entstehen, zum Schmuck seiner Residenzen, wie sie in der neuklassischen Zeit kaum wieder vorkommen.

Georg Wenceslaus von Knobelsdorff, geboren zu Kuckädel 1699, gestorben 1753 in Berlin, der talentvolle Maler und Baumeister, war schon in Rheinsberg ein Genosse des geistreichen und lebensfrohen Kreises, den Friedrich als Kronprinz um sich versammelt hatte. Zuerst Offizier bildete sich Knobelsdorff seit 1729 unter Pesne zum Maler und studirte gleichzeitig die Baukunst unter Kemmeter dem Jüngeren und Wangenheim. Im Jahre 1732 war er in Dresden, und wurde dann durch Kronprinz Friedrich nach Ruppin berufen zum Bau eines Gartenhauses in Form eines dorischen Tempels mit einer von der Statue Apollo's bekrönten Kuppel. 1736 ging Knobelsdorff auf Kosten des Kronprinzen nach Italien, gewann die Vorliebe für griechische Kunst, gegenüber der römischen, bewunderte den zeitgenössischen Maler Solimena, tadelte Rafael und verhielt sich streng ablehnend gegen die Barockarchitektur. Im Jahre 1737 nach Rheinsberg zurückgekehrt, welches bereits vom kronprinzlichen Paare bewohnt war, vervollständigte Knobelsdorff den Schlossbau Kemmeter's durch einen zweiten Flügel mit dem Thurm, entsprechend dem älteren und erbaute den die Flügel verbindenden Säulengang, die Wassertreppe und die drei Brücken über den Schlossgraben. Eine Orangerie, ein Bacchustempel und ein Gartenportal waren projektirt und angefangen, als 1740 König Friedrich Wilhelm starb und Rheinsberg von Friedrich verlassen wurde. Knobelsdorff errichtete den Katafalk für den König in der Garnisonkirche zu Potsdam und ging dann eiligst nach Frankreich. Hier wurden die wichtigen Verbindungen mit den Bildhauern, Gebrüder Adam, Pigalle und anderen angeknüpft, zugleich machte sich Knobelsdorff mit dem

echten Roccoco vertraut, von welchem die früheren Innendekorationen des Rheinsberger Schlosses erst die Anfänge zeigten.

Nach Berlin zurückgekehrt, wird Knobelsdorff zum Surintendanten der Schlösser ernannt und mit königlichen Bauaufträgen überschüttet. Es sind dies die glänzendsten Jahre seiner Wirksamkeit, bis an die Grenze des Möglichen von grossen Arbeiten ausgefüllt, die sich rasch aufeinander drängen, als gälte es lange Versäumtes nachzuholen; und in diesem Zuge lässt sich das getreue Spiegelbild der rastlosen Thatenlust des jungen Königs wiederfinden.

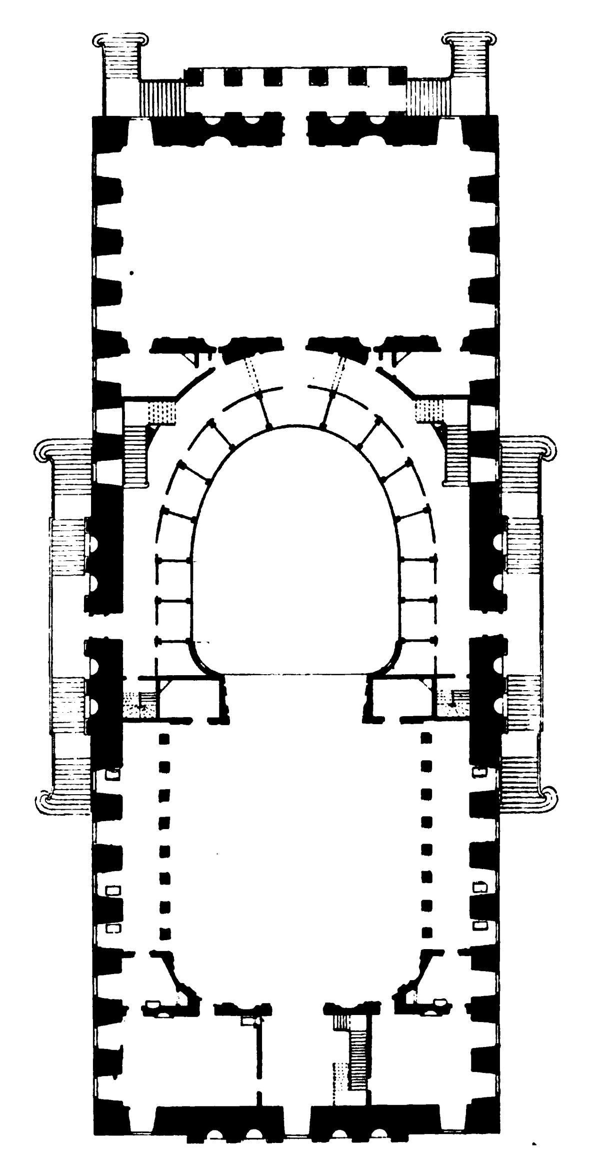


Fig. 268. Grundriss des Opernhauses in Berlin (n. Fünck).

Am Charlottenburger Schlosse entstand 1740—1742 ein neuer Flügel, links nach der Brücke hin das sogenannte «neue Schloss», in 2 Stockwerken mit Attika, das Untergeschoss in Rustika. Das Innere im Roccocostil, besonders reich die goldne Gallerie. Der Speisesaal mit Pilastern und einem Deckenbilde von Pesne, «die zum Mahl vereinigten Götter» darstellend. Ausserdem malten hier Harper und Dubois und der Bildhauer Nahl machte die Figuren für das Treppenhaus. Gleichzeitig beschäftigt sich Knobelsdorff mit dem Bau des Opernhauses in Berlin, einer seiner bedeutendsten Architekturschöpfungen. Er lässt sich die von M. Kent herausgegebenen Werke des Inigo Jones aus England schicken und will im Sinne des Palladio in seinem Opernhause einen Apollo-

tempel zur Darstellung bringen, denn Friedrich II. wurde selbst als der neue Apollo, der Lichtbringer, gefeiert. Der Grundplan des Baues bildet ein grosses Oblong, in welches Zuschauerraum und Bühnenhaus eingeschlossen sind, aber die Bühne konnte in einen korinthischen Saal verwandelt und mit dem Zuschauerraum vereinigt werden; ein Gedanke, der damals neu war. Der Säulenportikus der Hauptfront durch eine Doppelfreitreppe zugänglich, sollte die Front eines antiken Apollotempels vorstellen und der dahinter befindliche, die Verbindung mit der Hofloge bildende Raum wurde «Apollosaal» genannt (Fig. 268 und 269). Die Innendekoration dieses Saales wird durch Satyrgestalten, welche eine Gallerie tragen, bewirkt; derselbe ist mit flacher Decke

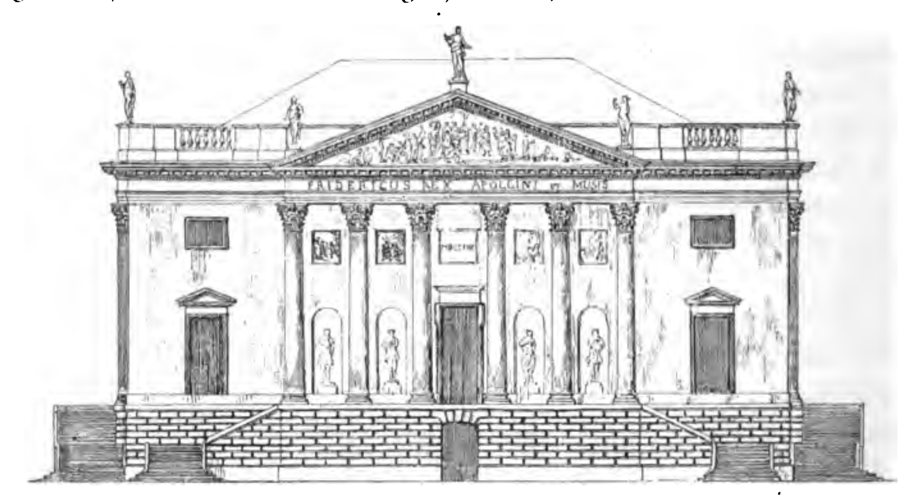


Fig. 269. Frontansicht des Opernhauses in Berlin (n. Fünck).

abgeschlossen. Die Seitenfaçaden des Baues sind mit pilastrirten Mittelbauten und Attika versehen und ebenfalls durch Freitreppen geschmückt, welche zum ersten Rang führen. Der Zuschauerraum wurde höchst glänzend im Roccocostile dekorirt (Qu. Knobelsdorff, Plans de la salle d'Opéra à Berlin 1743). Das Opernhaus dessen Vollendung der König nicht erwarten konnte, wurde erst 1743 ganz fertig. — Dasselbe wird später durch Langhans umgebaut und unter König Friedrich Wilhelm IV. nach einem Brande mit Benutzung der Aussenmauern in seiner jetzigen Form wieder aufgebaut. Bei dieser Gelegenheit werden die Freitreppen auf den Langseiten beseitigt und die Risalite weiter vorgerückt. — König Friedrich, im Jahre 1742 aus dem ersten schlesischen Kriege zurückkehrend, wollte eine Oper vorfinden, und deshalb musste Knobelsdorff im Alabastersaale des Berliner Schlosses ein provisorisches Theater einrichten. Auch die Zimmer des Königs, die der Königinmutter, nebst der ganzen Seite im ersten Geschosse nach dem Lustgarten hin, wurden im Roccocostile ein-

gerichtet und möblirt. Die bei Friedrich dem Grossen beliebte Konfidenztafel durfte nicht fehlen. Am Charlottenburger Schlosse wurde 1742 eine neue Orangerie gebaut und das Schloss Monbijou erhielt einen neuen Flügel mit einer Roccocodekoration.

Seit 1741 trug sich Knobelsdorff mit einer grossen Bauidee; er projektirte ein Forum Friderici, welches dem Opernhause parallel durch ein Gebäude für die Akademie der Wissenschaften und an der dritten Seite durch einen Königspalast begrenzt werden sollte. Der Plan kam aber nicht in der gedachten Weise zur Ausführung.

Weiter wurde um 1742 die Umgestaltung des Berliner Thiergartens von Knobelsdorff begonnen, und von 1744 ab, eine reiche Bauthätigkeit in Potsdam entwickelt. Das Orangenhaus in der Nähe des Potsdamer Stadtschlosses, von Dietrichs ausgeführt, eröffnete die Reihe; dann wurden die Weinbergsanlagen in Terrassenform als Unterbau des Lustschlosses Sanssouci ausgeführt. Im Jahre 1745 erhielt Knobelsdorff den Auftrag für den Schlossbau von Sanssouci. Für die Gartenfront, mit einem elliptischen kuppelgekrönten Mittelbau und durch Doppelhermen geschmückten Flügeln, war eine Federskizze des Königs massgebend (Fig. 270). Das Gebäude sollte nur ein Erdgeschoss erhalten, um wenige Stufen erhöht, überall mit grossen Bogenthüren versehen. An der Nordseite, welche im ursprünglichen Entwurfe Knobelsdorff gehört, war eine halbkreisförmige Kolonnade von gekuppelten korinthischen Säulen projektirt, welche einen durch zwei Rampenauffahrten zugänglichen Vorhof bilden. An der Façade sind korinthische Doppelpilaster und ein im Viereck vortretendes Risalit angebracht (Qu. Sanssouci in Photographien von Rückwardt. Berlin 1884). Bei Gelegenheit des Entwurfs für Schloss Sanssouci entspann sich ein Streit zwischen dem Könige und Knobelsdorff; letzterer wollte das Gebäude höher legen, jedenfalls unterkellern und dasselbe näher an den Rand der Terrasse rücken, worin der König nicht willigte. Knobelsdorff überliess nun den Bau an Dietrichs, der bald durch Boumann ersetzt



Fig. 270. Ansicht von Sanssouci, von der Terrasse.

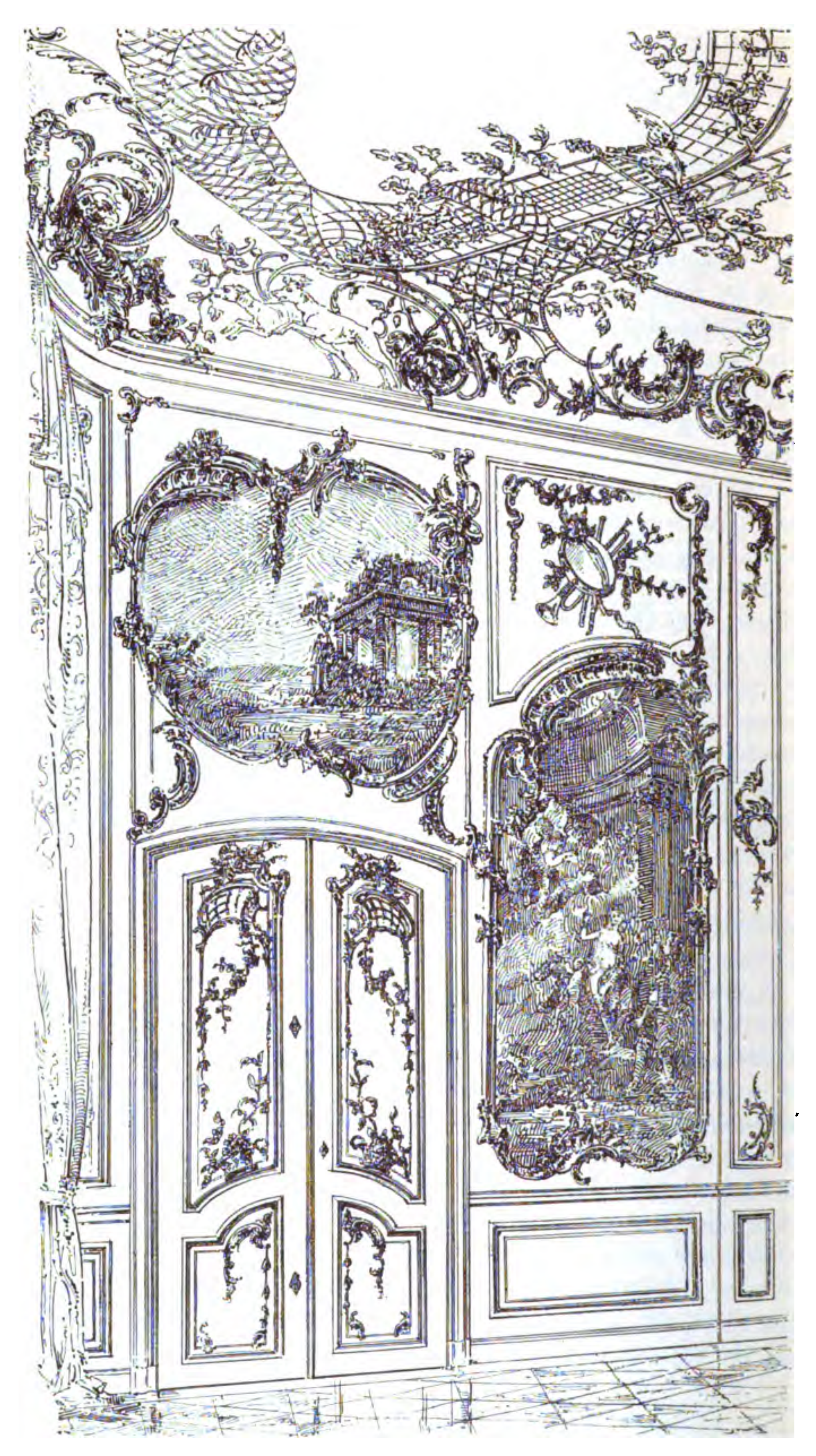


Fig. 271. Musikzimmer im Schloss Sanssouci.

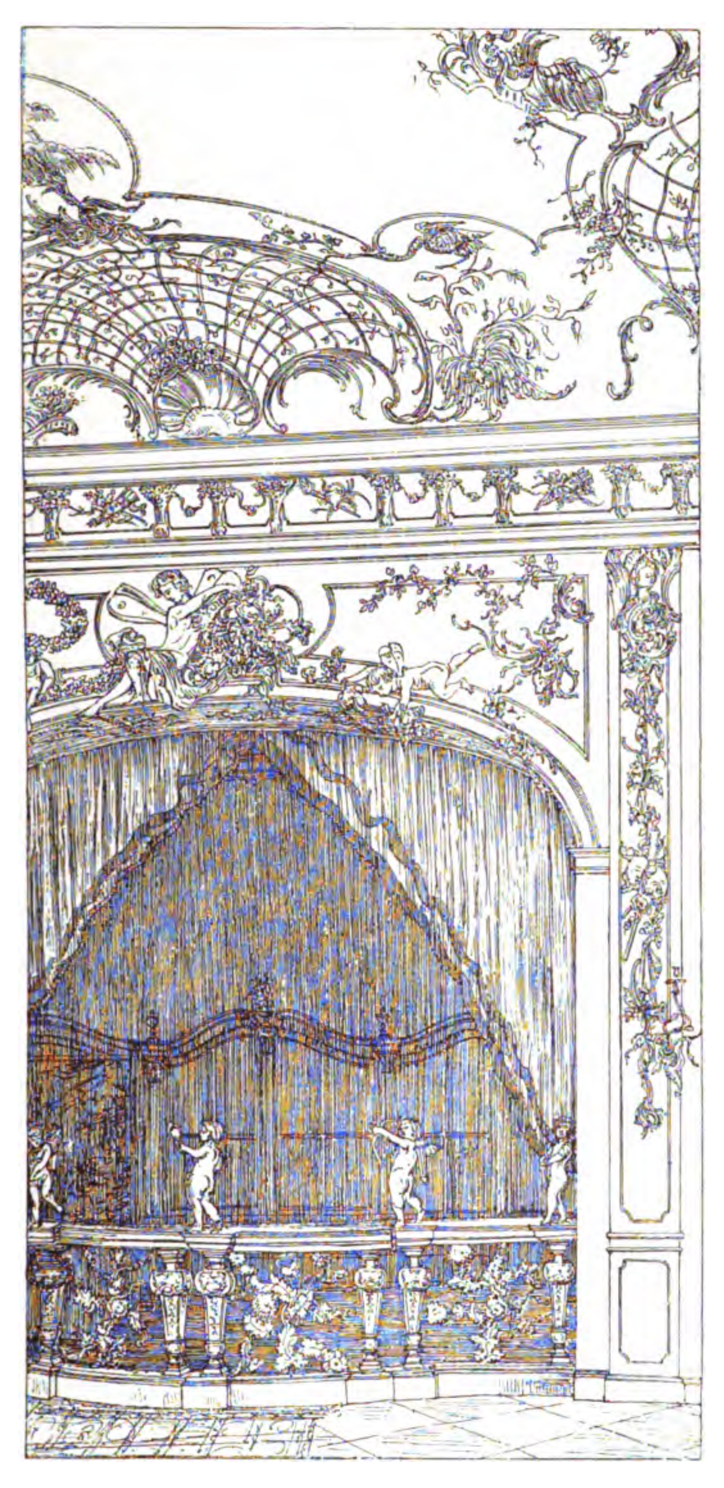


Fig. 272. Schlafzimmer Friedrich des Grossen im Stadtschlosse zu Potsdam (n. Dohme).

wurde. Indess musste Knobelsdorff wenigstens noch im Jahre 1747 die Zeichnungen zu dem elliptischen Mittelsaale machen. Dieser, mit 16 freistehenden korinthischen Säulen aus weissem Marmor geschmückt, über dem Gebälk mit den Figuren der Genien der Künste und Wissenschaften, erhielt eine vergoldete Kuppel mit Oberlicht und in den Nischen zwischen den Säulen zwei von Caspar Adam gearbeitete Figuren, Venus Urania und Apollo. Die innere Ausstattung der Zimmer in reichem Roccocostile, wohl auch zumeist nach Knobelsdorff'schen Entwürfen, wurde 1748 vollendet (Fig. 271). Ebenfalls im Jahre 1745 begann Knobelsdorff den Um- und Ausbau des Stadtschlosses in Potsdam. Die Flügel desselben erhielten ein zweites Stockwerk und korinthische Portiken mit Giebeln, übrigens wurden die oberen Geschosse durchweg mit einer Pilasterordnung bekleidet, nur das Portal de Bodt's an der Stadtseite blieb unberührt. Die schöne Treppe zum Marmorsaal wurde neu vorgelegt und der grosse Hauptsaal des Schlosses, mit der dahinter liegenden Marmorgallerie, um 1749 ausgebaut. Vorhanden waren im Saale die Schlüter'schen Schwebegruppen über dem Gesims und vier grosse allegorische Wandgemälde: die Feier des Friedens von St. Germain, die Eroberung von Rügen, der Triumph des grossen Kurfürsten und die Geburt Friedrichs I. — Knobelsdorff that hinzu: die prachtvolle Wandbekleidung aus rothem schlesischen Marmor, durch korinthische Pilaster mit goldenen Basen und Kapitälen getheilt, die goldenen Kriegstrophäen der Felder, goldene Reliefs über den Bogenthüren, die Thaten des grossen Kurfürsten darstellend und die reichen Bronzerahmen der Wandbilder. Das ebenfalls neue Deckenbild von C. Vanloo stellt die Apotheose des grossen Kurfürsten vor. Eine Anzahl Zimmer des Potsdamer Stadtschlosses wurde nach Knobelsdorff's Plänen in einem besonders edlen, mit hoher Künstlerschaft durchgeführten Roccocostile, speciell im Genre Rocaille eingerichtet (Fig. 272). Es sind dies: das Arbeitszimmer des Königs, der Bronzesaal, das Conzertzimmer und das Schlafzimmer. (Qu. Dohme, R. Barock- und Roccocoarchitektur in Deutschland. Berlin. 1884). Boumann hatte die bis 1752 dauernde Ausführung, und die Dekoration des Confidenzkabinets mit der Maschinentafel ist allein nach seinen Entwürfen ausgeführt. Die Halbkolonnaden zum Abschlusse des Lustgartens am Potsdamer Stadtschlosse, mit den Figurengruppen von Nahl, Ebenhecht und Glume, sind von Knobelsdorff entworfen und bis 1748 ausgeführt. Das Stallgebäude am Schlosse wurde verlängert, die Ausführung geschah durch Krüger und die Gruppen auf der Attika sind von Glume. Das Neptunsbassin im Lustgarten mit der vergoldeten Figurengruppe rührt ebenfalls von Knobelsdorff her. Derselbe hatte 1747 noch die Entwürfe zu einem Gartenportal für die Hauptallee von Sanssouci, mit dem Obelisken als Augenpunkt, als Erinnerung

an Rheinsberg zu machen, aber in Berlin hatte er nichts mehr zu thun. Ein halbrunder Platz durch Graben und Brustwehr abgeschlossen bildet diesen Abschluss des Gartens von Sanssouci, eine gewölbte Brücke führt zu dem Sandsteinportal, welches vier gekuppelte korinthische Säulen auf jeder Seite zeigt, durch Genien mit einer Vase über dem Gebälk bekrönt, dasselbe ist 1748 vollendet. Das grosse ovale Bassin unter den Terrassen von Sanssouci, mit einer Thetis und Tritonen von vergoldetem Bleiguss, kam ebenfalls in dieser Zeit zur Ausführung und ringsum wurden zehn Statuen von Caspar Adam und Pigalle aufgestellt, weiterhin in der Hauptallee acht Glume'sche Musen aus Marmor.

Im Stadtschloss zu Potsdam war noch das von Knobelsdorff eingerichtete Theater im östlichen Flügel bemerkenswerth. Vergoldete Palmbäume trugen die Logen und acht vergoldete Hermen von Glume waren am Proscenium angebracht. Das Theater ist 1800 abgebrochen, aber seine Motive sind schon 1763—1769 im Theater des neuen Palais wiederholt. Eine von Knobelsdorff im Garten von Sanssouci erbaute Marmorkolonnade, wurde 1795 abgebrochen und das Material zum Bau des Marmorpalais verwendet. Erhalten ist noch als Schöpfung Knobelsdorff's die Neptunsgrotte in der Futtermauer des Bornstädter Weges, die erst 1754 nach dem Tode des Baumeisters fertig wurde. Im Jahre 1748 hatte derselbe drei Bürgerhäuser in Potsdam auf königliche Kosten zu bauen, 1750 noch ein Bürgerhaus und eine Kaserne und 1751 die elliptische französisch-reformirte Kirche mit Kuppel, auf dem Platze am Bassin des Lustgartens. Der Umbau des Dessauer Schlosses, architektonisch von geringer Bedeutung, wurde 1748—1751, nach den Plänen Knobelsdorff's, zum Theil ausgeführt, später erst 1767 und 1777 durch Erdmannsdorf fortgesetzt.

Im Thiergarten zu Berlin hatte sich Knobelsdorff eine Meierei gebaut, dieselbe bildete den Anfang zum späteren Schloss Bellevue. In der Kronenstrasse zu Berlin baute Knobelsdorff 1748 sein eigenes Haus, das später an den Grafen Flemming gekommen ist; dann das Ingersleben'sche Haus in der Priesterstrasse, in dorischer Ordnung, mit einem Balkon über dem Portal.

Knobelsdorff, der nur perspektivisch zeichnete, brauchte geschickte Gehülfen zur detailirten Ausarbeitung seiner Baupläne. Zuerst befand sich C. H. Horst in dieser Stellung, schon von der Rheinsberger Bauperiode ab, später auch beim Opernhause, als aber Boumann die Ausführungen erhielt, ging Horst nach Holland und Andreas Krüger, 1719 zu Neuendorf bei Potsdam geboren, gestorben 1759 in Berlin, der ebenfalls fort wollte, wurde von Knobelsdorff zurückgehalten und trat an Horst's Stelle. Krüger malte auch Landschaften und Prospekte mit Ruinen. Er baute das Schulze'sche und das Hesse'sche Haus unter den Linden in Berlin, nach Dietrich's Rissen, und nach

seiner eigenen Erfindung das Audibert'sche Haus auf der Schlossfreiheit und den Altar in der Marienkirche. Joh. Georg Fünk, zu Augsburg geboren, arbeitete unter Knobelsdorff am Opernhause und radirte dasselbe in vier Blättern. Er war später Landbaumeister in Kassel, wo er 1757 starb. Nach dem Ableben Knobelsdorff's 1753 schrieb König Wilhelm II. dem Architekten selbst die Gedächtnissrede, welche in der Akademie vorgelesen und in den Memoiren derselben gedruckt wurde.

Joh. Boumann, der Vater, 1702 in Amsterdam geboren, seit 1732 Kastellan in Potsdam, starb 1776 als königlicher Baudirektor in Berlin. Er ist oft der Ausführende nach Knobelsdorff'schen Plänen und durchkreuzt dieselben durch seine eigenen trockenen Erfindungen, später wird er zum ernsthaften Rivalen und verdrängt Knobelsdorff aus der königlichen Gunst. Ursprünglich war Boumann von König Friedrich Wilhelm I. zur Anlage des holländischen Viertels in Potsdam berufen und wurde unter Friedrich II. mit der Ausführung der Bauten am Stadtschloss und nach dem Zerwürfnisse des Königs mit Knobelsdorff, seit 1745, auch mit dem Bau von Sanssouci beauftragt. In Berlin führte er 1748, nach Petri's Rissen, den Bau des Invalidenhauses, bekam aber bald selbstständig zu thun. Der Berliner Dom ist 1747—1750 von ihm erbaut. Die Hauptfaçade ist mit jonischen Pilastern und das Portal mit sechs jonischen Säulen versehen. Der Thurm, durch eine Kuppel abgeschlossen, erhebt sich über der Eingangshalle. Im Innern ist die Kirche von korinthischer Ordnung, aber architektonisch unbedeutend, wie alle eigenen Arbeiten Boumanns. Im Jahre 1749 erhält das abgebrannte Akademiegebäude in Berlin durch denselben seine jetzige Gestalt, und in demselben Jahre entstanden acht Bürgerhäuser in Potsdam nach seinen Entwürfen. Im Jahre 1750 hatte Boumann ebenda sechs Bürgerhäuser und sechs Kasernen zu bauen; das Rathhaus in Potsdam nach dem Muster des Amsterdamer Rathhauses mit korinthischen Dreiviertelsäulen auf Piedestalen und das Berliner Thor wurden 1754 von ihm vollendet. Der Palast des Prinzen Heinrich in Berlin, die jetzige Universität, 1754—1764 an Stelle des von Knobelsdorff zum Abschluss seines Forum Friderici projektirten königlichen Palastes erbaut, in der Grundidee vielleicht mit Benutzung der Knobelsdorff'schen Zeichnungen, fällt in den trockensten Zopfstil der Periode Friedrich Wilhelm's I. zurück. Ebenso die königliche Ritterakademie in der Burgstrasse, 1765—1769 von Boumann erbaut. Derselbe ist noch lange an den Bauten aus der Spätzeit Friedrich's des Grossen betheiligt.

Christian Friedrich Feldmann, geboren 1706 zu Berlin, stirbt 1765, hat den Ort Rheinsberg nach dem Brande, nach Knobelsdorff'schen Rissen wieder aufgebaut und war noch früher unter Gerlach beschäftigt. Nach seinen eigenen Plänen hat er in Berlin 1753 das Donner'sche Haus neben dem Zeughause,



jetzt zum Finanzministerium umgeändert, das grosse Arbeitshaus vor dem Königsthore und die neue Seite des Mühlendamms nach dem Brande von 1759 gebaut. Der Hauptsaal im Schloss Schönhausen bei Berlin wurde von ihm um 1764 in einem zopfigen Roccocostile umgebaut.

Seine vorzüglichste Ausprägung hat der deutsche Zopfstil erster Stufe in Dresden gefunden. Jean de Bodt, ein französischer Refugié, seit 1700 in Berlin, nach dem Tode König Friedrichs I. Kommandant in Wesel, tritt 1728 als Baudirektor in sächsische Dienste, baut in Dresden und auf der Feste Königstein verschiedenes und stirbt 1745 in Dresden. Sein Hauptwerk daselbst ist das japanische Palais, noch für August II. erbaut und einen seltsamen

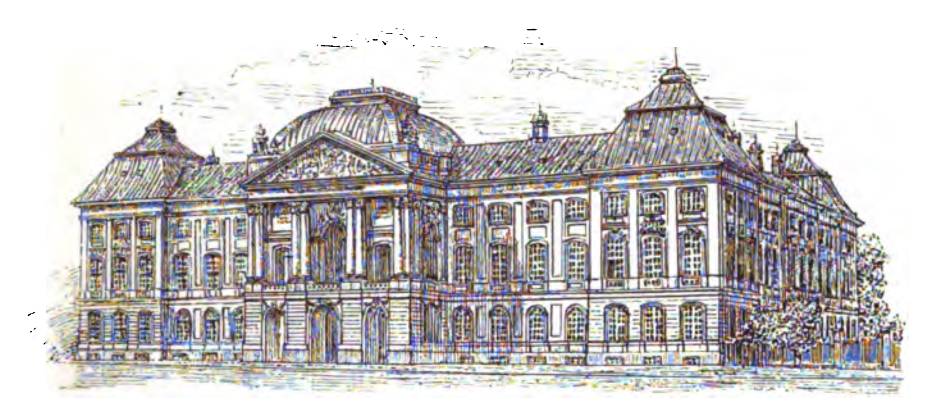


Fig. 273. Ansicht des japanischen Palais in Dresden (aus d. Baugeschichte Dresdens).

Kontrast zu dem unter demselben Fürsten erbauten Zwinger bildend. De Bodt vereinfacht hier die Formen der französischen Klassik in einer wohlthuenden Weise, ohne in Trockenheit zu verfallen. Das Palais bildet ein grosses Viereck mit Eck- und Mittelpavillons in französischer Art, und dieser Grundform entsprechend ist auch das mit Kupfer gedeckte hohe Dach aufgelöst (Fig. 273). Das Untergeschoss in Rustika, die beiden oberen Geschosse mit einer durchgehenden Pilasterordnung, das Ganze von klar durchgedachten tadellosen Verhältnissen. Der dem Bauherrn so theure japanische Zopf ist aufs Aeusserste eingeschränkt, wie denn überhaupt die Ornamentik mit höchster Einfachheit behandelt ist. Zacharias Longlune, ein Freund de Bodt's, und mit diesem nach Berlin gekommen, seit 1715 oder 1716 in Dresden (stirbt dort 1748 als Oberlandbaumeister), schloss sich auch hier der Richtung de Bodt's an und baute die Neustädter Hauptwache im vereinfachten Zopfstile. Unterdess hatte auch das Roccoco seinen Einzug in Dresden gehalten, denn um 1729 wurde das spätere Kurländische Palais von Joh. Christoph Knötel für

den Grafen von Wackerbarth in diesem Stile erbaut. Das Innere, besonders der grosse Spiegelsaal, ist von feiner Ausbildung des Details.

Das originellste und monumentalste Werk dieser Zeit in Dresden schuf aber Georg Bähr in seiner 1726—1745 daselbst erbauten Liebfrauenkirche. Er ging in der Ornamentik, ganz im Gegensatz zu de Bodt, vom italienischen

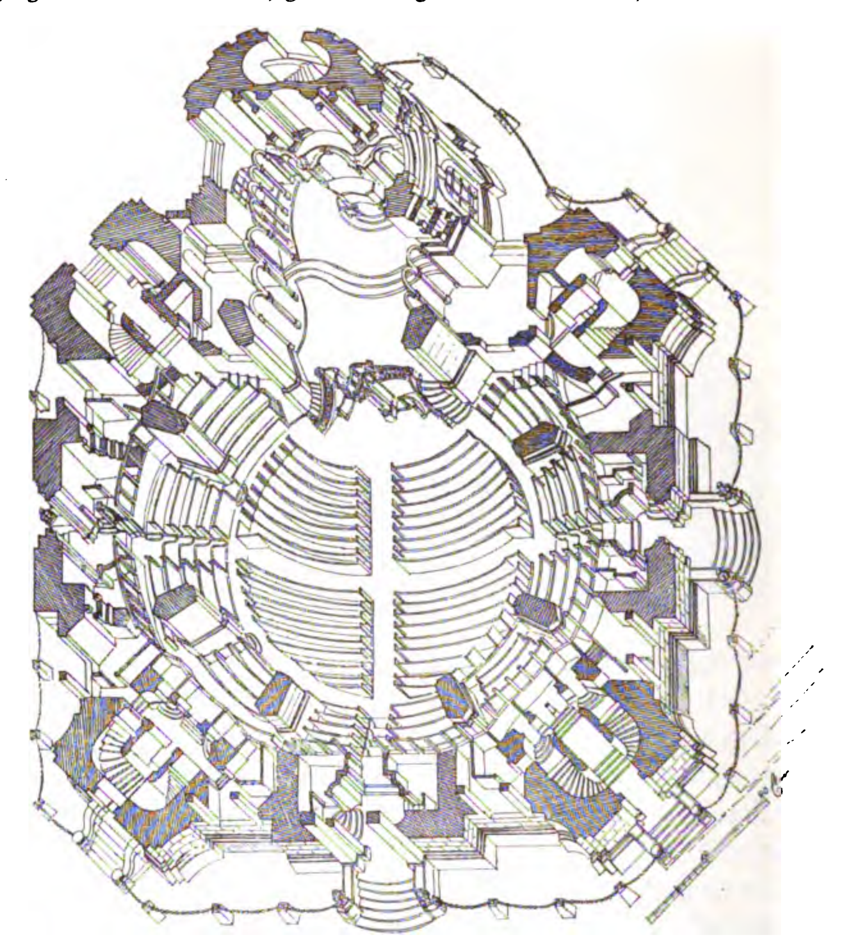


Fig. 274. Grundriss der Frauenkirche in Dresden.

Barock aus, aber sein Streben nach Originalität und Wahrheit in der Konstruktion stellt ihn als Schöpfer der monumentalen Sandsteinkuppel seiner Kirche in die echte Nachfolge Michelangelo's. Der Grundriss der Kirche bildet ein Quadrat mit einer halbkreisförmigen Apsis, in den abgestumpften Ecken sind Emporentreppen eingebaut, in der Mitte erhebt sich die Kuppel auf rundem Unterbau (Fig. 274). Das Aeussere, mit der Kuppel und vier niedrigen Eckthürmen zeigt sich in malerischer Gruppirung (Fig. 275). Im Innern wirkt die

Kirche zu hoch, als eine Art Trichter mit zwei Reihen Logen und einer Gallerie, und ist nicht besonders gut dekorirt. Der Hauptruhm der Kirche Bähr's besteht in einer damals ganz abhanden gekommene Gediegenheit der Ausführung, sowie in der strengen Einfalt des Gedankens und der Mittel. Der ganze Bau besteht, Dach und Thurmspitzen eingeschlossen, ganz aus Sandsteinquadern. Die äussere Kuppel bildet sich aus zwei parallelen Schaalen, zwischen denen ein spiralförmiger Gang in die Laterne führt, welche aber nicht nach



Fig. 275. Ansicht der Frauenkirche in Dresden.

Bähr's Entwurfe vollendet ist. Das Innere ist durch eine flachere Kuppelwölbung geschlossen, deren mittlere grosse runde Oeffnung einen Blick in die äussere Kuppel gewährt (Fig. 276). Bähr erlebte die Vollendung seines Werkes nicht; die unter August III. begünstigten Italiener intriguirten gegen ihn und 1738 fand der Baumeister seinen Tod, freiwillig wie man sagt, durch einen Sturz von dem inneren Gerüste seiner Frauenkirche. Wäre der Kirchenbau Bähr's der Anfangspunkt einer Reihe von Nachbildungen geworden, so hätte sich auf diesem Wege etwas Vorzügliches entwickeln können, aber dies war nicht der Fall, und deshalb starb das Princip des Baues mit dem Autor, wie es

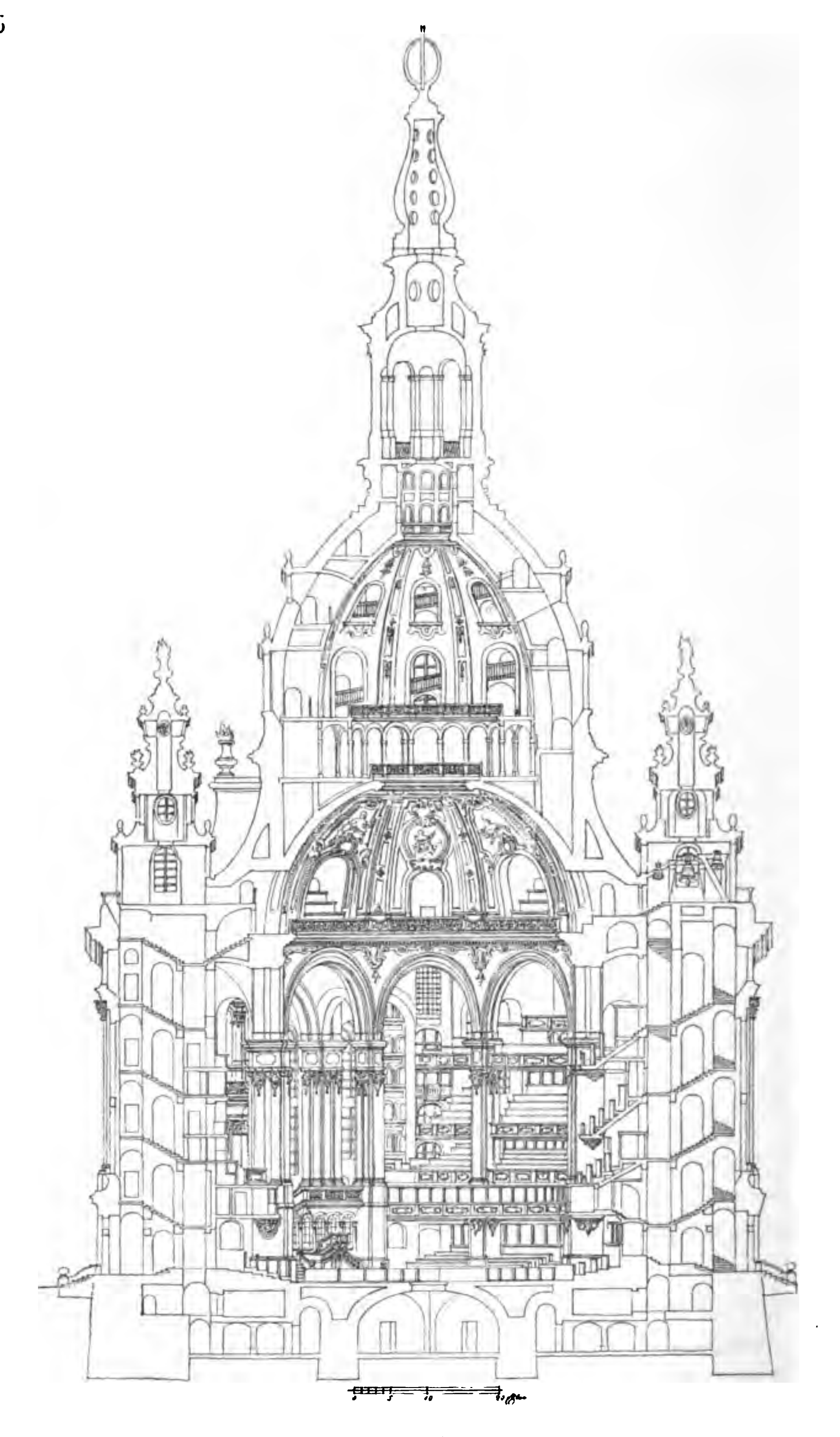


Fig. 276. Querschnitt der Frauenkirche in Dresden.

bei fast allen modernen Bauten zu gehen pflegt, welche selten noch berufen sind Schule zu machen (Qu. Bähr G., Die Frauenkirche in Dresden. Dresden 1734. Fol. M. Taf.).

Unter August III., König von Polen und Kurfürsten von Sachsen (1733 bis 1763), wurde der französische Geschmack vollständig durch den italienischen verdrängt; dieser Fürst hielt immer noch die Italiener für das erste Volk der Welt. Bei den Operndekorationen verstand es sich von selbst, dass dieselben von den Italienern Bibiena und Servandoni besorgt wurden, aber auch bei den Bauten waren nur Italiener thätig. Ein Kunstprotektor von ähnlich rastloser Schaffenslust wie Friedrich II. von Preussen, war August III. nicht, denn sein architektonisches Hauptwerk, die Hofkirche, von 1739—1751 erbaut und erst 1767 ganz vollendet, füllt als einziges fast seine ganze Regierungszeit aus. Der Italiener Gaetano Chiaveri, geboren zu Rom 1689, eine Zeit lang in russischen Diensten, gestorben 1770 zu Foligno, war der Erbauer, und auch die Baukondukteure, selbst die Steinmetzen waren Italiener. Nur der Thurm ist von den Deutschen Schwarze und Knöfler vollendet. Die dresdener Hofkirche ist eins der letzten deutschen Werke, welches in der Nachfolge des borrominesken Stils errichtet wurde; hier ist keine Spur der kalten Ernüchterung, welche die berliner Bauten unter Friedrich Wilhelm I. auszeichnet; hier sind noch die Wellenlinien und perspektivischen Täuschungen in den mit Gruppen von Viertelspfeilern verstärkten Pilastern, sowie überhaupt alle Mittel des malerischen Barockstils zur Verwendung gekommen (Fig. 277). In Dresden dauerte der borromineske Stil länger als in Italien, denn dort hatte man in derselben Zeit schon wieder angefangen die strengere antike Renaissance nach dem Vorbilde der französischen Klassik anzuwenden. — Wenn man übrigens den Verlauf der dresdener Architekturschule, von Pöppelmann auf de Bodt und Bähr betrachtet, welche von 1711—1738, also in der kurzen Spanne eines Vierteljahrhunderts schon in sich so bedeutende Verschiedenheiten, aber doch in einer gewissen logischen Folge aufweist, so erscheint die Hofkirche im Stil wieder ganz vereinzelt als ein Produkt rein

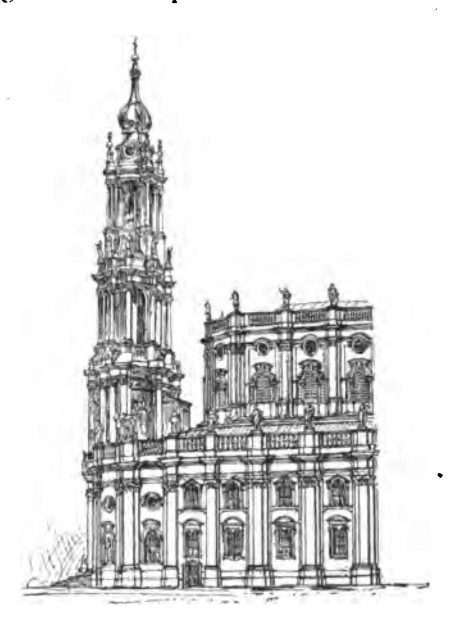


Fig. 277. Ansicht von der Hofkirche in Dresden.

willkürlichen Zurückgreifens auf eine vergangene Kunstepoche. Aehnliche Fälle kommen von jetzt an öfter vor, zum Beweise dass die treibende Kraft der Renaissanceentwickelungen gebrochen ist. — Der Plan der Hofkirche ist ein Oblong, mit Ausbauten an den Schmalseiten für den Thurm und die Sakristei; das Mittelschiff mit halbkreisförmigen Abschlüssen, rings mit einem Umgange umgeben, welcher die Seitenschiffe von demselben trennt; in den Vorlagen vier Kapellen, das Mittelschiff auf Pfeilern mit angelehnten korinthischen Dreiviertelsäulen ruhend, höher geführt, mit Tonnengewölbe, die Seitenschiffe ebenfalls mit Tonnengewölben (Fig. 278). Ueber dem Umgange sind Emporen sehr zweckmässig für die Benutzung des Hofes angelegt (Fig. 279). 1747 ging Chiaveri von Dresden fort in Folge von Intriguen; man sagte das Gewölbe des Mittelschiffs drohe einzustürzen. Knöfler, später Schwarz ersetzten Chiaveri als Baumeister der Kirche. Diese wichen beim Fortbau des Thurmes von den ursprünglichen Plänen zum Schaden des Aussehens ab. Die innere Ausstattung der Kirche ist reich an Malereien und sonstigen Kunstwerken (Qu. Stöckhardt, die katholische Hofkirche in Dresden.)

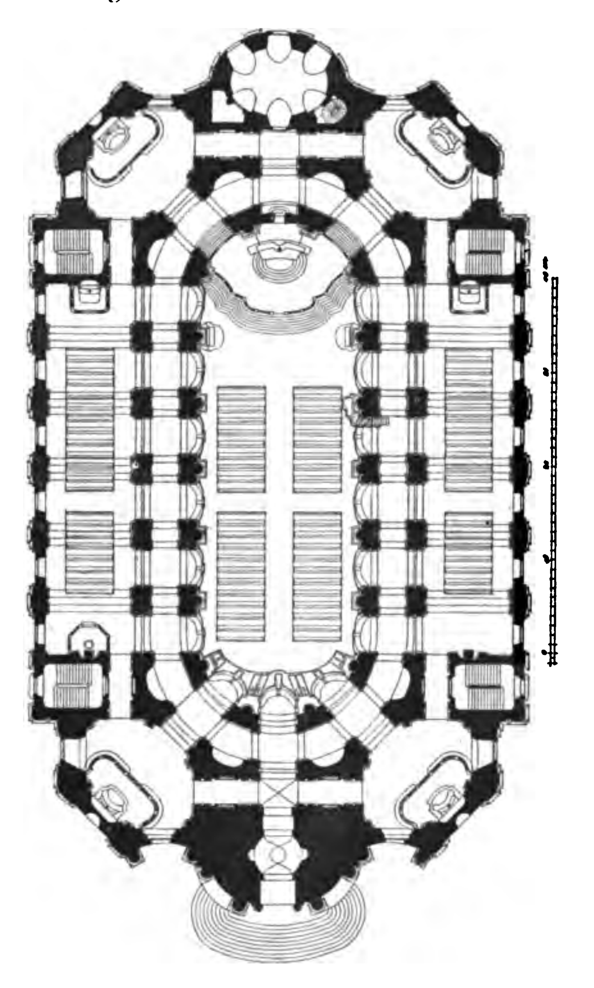


Fig. 278. Grundriss der Hofkirche in Dresden (n. Stöckhardt).

In Wien ermatteten die künstlerischen Kräfte nach dem Tode der grossen Meister Fischer, Martinelli und Hildebrand wieder für eine lange Reihe von Jahren. Lorenzo Mathielly, Hofbildhauer, entwarf 1732 die Façade zum

bürgerlichen Zeughause. Die Ausführung des Baues geschah unter Leitung des Stadtzeugwarts Ospel. Von den Martinelli's waren noch zwei als Architekten in Thätigkeit. Antonio Martinelli, der Hofbaumeister, machte 1739 bis 1743 einige Zubauten am fürstlich Schwarzenberg'schen Gartenpalais zu Wien. Bei demselben Palais 1751 eine Reitschule von d'Altomonte erbaut. Noch unter Carl VI., dem letzten Kaiser des Habsburgischen Mannesstammes, wurde 1732 das schon von Leopold I. geplante Votivdenkmal auf dem

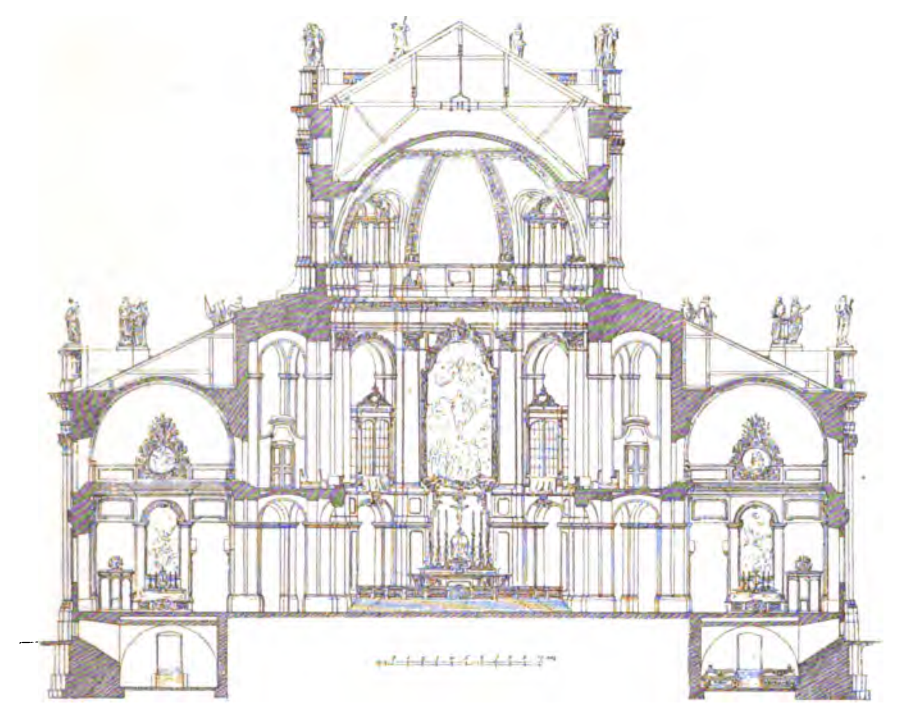


Fig. 279. Querschnitt der Hofkirche in Dresden (n. Stöckhardt).

hohen Markte in Wien errichtet, für die glückliche Heimkehr Carl's VI. aus dem spanischen Erbfolgekriege. Das Figürliche ist vom Bildhauer Antonio Corradini aus Venedig. Maria Theresia lies 1744 das Lustschloss Schönbrunn durch die Architekten Pacassi und Valangini vergrössern und um ein Stockwerk erhöhen, auch die Gesimse und Säulen, welche früher nur von Ziegeln waren, in Sandstein herstellen. Das Innere des Schlosses erhielt eine Roccoco-einrichtung; dasselbe ist räumlich eines der bedeutendsten Fürstensitze.

In Prag beginnt der Roccocostil um 1720 mit dem Grosspriorpalast bei den Maltesern, also genau gleichzeitig wie in Würzburg. Der Grosspriorpalast hat drei Etagen von harmonischen Verhältnissen und ist gut gegliedert, aber nach dieser Zeit werden die bedeutenden Bauten in Prag selten.

In den funfziger Jahren, unter Maria Theresia, wird das Schloss der Hradschin in Prag einem matten nachahmenden Zopfstile ausgeführt. Das Palais Nostiz am Graben, im Uebergang zum klassizirenden Zopfstil erbaut, aber im Ornament mit wilder Rocaille. Das erzbischöfliche Palais auf dem Hradschin bereits entschiedener im späteren Zopfstil gehalten, zeigt nur noch Spuren von Roccoco. Die Façade hat einen Mittelbau und zwei Eckrisalite, über dem Mittelbau einen Dachaufsatz mit Flachgiebel. Im zweiten Hauptgeschosse sind Säulen und Pilaster mit Roccocokapitälen angebracht, in demselben Stile sind die Fensterbekrönungen geformt. Schloss Wittingau in Böhmen, 1729—1732 für Fürst Adam Franz Schwarzenberg von Antonio und Franz Martinelli erbaut.

Unter dem Kurfürsten Carl Albert von Baiern, der als Carl VII. von 1742—1747 deutscher Kaiser wurde, hat das Roccoco zum Theil in Folge der politischen Hinneigung Carl's VII. zu Frankreich eine starke Anwendung in den münchener Bauten gefunden. Die Amalienburg des Nymphenburger Schlosses von dem Franzosen François Cuvilliés entworfen, wird erst unter Carl Albert 1734 vollendet. Der eine ganz durchgeführte Pavillon ist das schönste Roccocowerk Münchens und vielleicht Süddeutschlands. Franz Hördt war hier einer der Hauptdekorateure für die Rocaille. Die Wiederherstellung der 1729 ausgebrannten Residenztheile geschah im Roccocostile, ebenso wurde eine Anzahl Gemächer im Lustschlosse Schleissheim in demselben Stile dekorirt. Das Kloster und die Kirche der Salesianerinnen, 1732—1735 nach den Plänen Joh. B. Gunezrainer's erbaut, sind dagegen in einem nüchternen und unerfreulichen Zopfstile gehalten. Die Kirche, jetzt Damenstifts- oder St. Annakirche, besteht aus zwei mit Flachkuppeln überdeckten Räumen, jede Kuppel ruht auf je vier Pfeilern, welche letztere schwachvertiefte gradlinig abgeschlossene Nischen zwischen sich nehmen. Der eine der Kuppelräume enthält den Hochaltar und gegenüber an der Eingangsseite ist dem anderen ein Tonnengewölbe vorgelegt. Die Dekoration ist sorgfältig, doch nicht von hervorstechender Bedeutung. — An die Stelle des Klosters ist jetzt die Gewerbe- und Handelsschule getreten. — Endlich kam auch die Privatbauthätigkeit in München nach; es entstanden eine Anzahl Paläste und erst jetzt wurden die alten gothischen Bürgerhäuser modernisirt. Das Palais Törring Guttenzell, wird um 1740 von dem als baierischen Hofarchitekten nach München berufenen Franzosen Cuvilliés Vater gemeinschaftlich mit Gunezrainer im Roccocostile begonnen. Das Preysing Palais von Effner ebenfalls 1740 begonnen, zeigt das Roccoco auch im Aeussern, indem hier eine phantastische Stuckdekoration selbst die Wandflächen belebt. Beide Palais sind jetzt öffentliche Gebäude, das letztere

Bank und durch Anbauten vielfach verändert. Das fürstlich Porcia'sche Palais, jetzt Museum, von Cuvilliés im Roccocostile erbaut, hat den höchsten künstlerischen Werth unter den vorgenannten, denn hier erweist sich Cuvilliés nicht blos als Dekorateur, sondern auch als tüchtigen Architekten. In derselben Zeit wurden erbaut: das erzbischöfliche Palais, das Arcopalais in der Theatinerstrasse, das kurfürstliche Bibliothekgebäude, jetzt Gugenheimerpalast in der Weinstrasse und das Prinz Clemenspalais, jetzt Kadettenkorpsgebäude.

Im Umbau der Bürgerhäuser leisteten die schon im vorigen Abschnitt genannten Brüder Asam, Egid der Stuckator und Cosmas der Maler das Meiste; allerdings in einer Stilisirung, welche wie ebenfalls bereits bemerkt den nahen Bezug zum italienischen Barock nicht verleugnen kann. Dieselben dekorirten das Innere der Dreifaltigkeitskirche, der Damenstiftskirche, der Kirche S. Anna am Lechel u. a. Auf eigene Kosten erbauten und dekorirten die Brüder die S. Johanneskirche in der Sendlingergasse, bemerkenswerth durch ihren ausschweifenden Reichthum an Stuckaturen und Gemälden. Auch ihr eigenes Haus daneben, jetzt Pfründneranstalt, ist als Denkmal dieser Zeit durch seinen sich rücksichtslos ausbreitenden Stuckoreliefschmuck bemerkenswerth, gehört aber der Stilisirung nach noch in den Uebergang zum Roccoco und ist deshalb schon im Abschnitt über deutsche Klassik mitgetheilt. Die oben erwähnte Amalienburg, im Nymphenburger Park bei München, von Cuvilliés erbaut, zeichnet sich durch glänzende Rocaille aus, noch ohne Aufhebung der Symmetrie; dagegen ist der Uebergang von Wand zur Decke ohne trennendes Gesims, in ganz bewegter von Ornamenten durchbrochener Linie bewirkt, wie dies das ausgebildete Roccoco verlangt.

Der Roccocostil erhielt sich in München auch noch in der Regierungszeit Max Joseph's III. (1745—1777), wenn auch jetzt mit gelegentlicher Heranziehung des nordischen Zopfstils. Das Hofopernhaus, jetzt Residenztheater, 1752 bis 1760 von Cuvilliés erbaut, zeigt aber noch die Blüthe des Roccocostils.

Im Südwesten und Westen Deutschlands äussert sich der Roccocostil an zahlreichen Fürstenschlössern und Kirchen. Die französischen Architekten de Cotte, Boffrand und andere sind hier mehrfach thätig. Von deutschen Architekten ist es besonders Johann Balthasar Neumann, der Vater (gestorben 1753), auf dessen Rechnung allein mehrere Dutzend Schlösser und ebensoviele Kirchen kommen. Seinem Hauptwerke, der fürstbischöflichen Residenz zu Würzburg, von 1720—1744 in Anlehnung an Versailles erbaut, soll ein Plan von Germain Boffrand zu Grunde liegen; jedenfalls hat die Hauptanlage des Schlosses mit den geschweiften Pavillondächern etwas entschieden französisches (Fig. 280). Die Decke des grossartigen Treppenhauses ist noch von Tiepolo gemalt, sonst zeigt das Innere der Räume die vollständig

ausgebildete Rocaille, in der Ueberschwänglichkeit der Ornamentik, mit Spiegelwänden und anderen Zuthaten. Das Aeussere ist in einem mässigen Barock

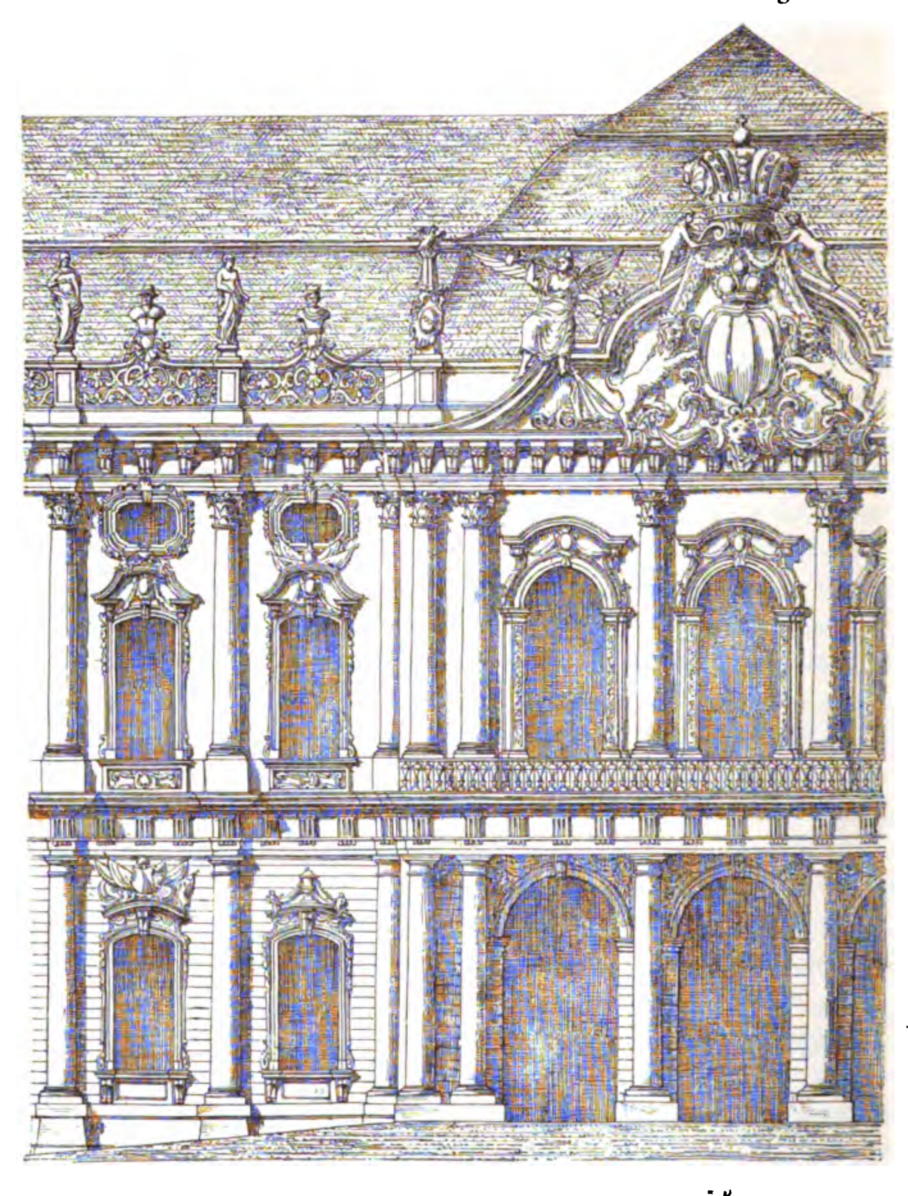


Fig. 280. Ansicht der Gartenseite vom Schlosse in Würzburg (n. Reinhardt).

gehalten, aber phantastischer und zierlicher, als die übliche Formgebung der französischen Klassik (Qu. Reiseskizzen aus Würzburg. Berlin 1881). Das Schloss zu Bruchsal wird 1731 durch Neumann, Vater, für den Fürstbischof

von Speier, Grafen von Schönborn, angefangen. Der Bau wurde aber langsam betrieben und die innere Ausstattung, erst seit 1743, unter Bischof Franz Christoph, Freiherrn von Hutten ausgeführt. An diesem Bau ereignet sich der seltene Fall, dass auch im Aeussern die Grundstimmung des Roccoco bemerkbar zu Tage tritt. In den korinthischen Kapitälen der grossen durchgehenden Pilasterordnung lösen sich mitunter Blätter, welche emporwachsen sollten, aus der Reihe und fallen über den Schaft hinab; dies und anderes ergiebt gewissermassen einen Mollaccord, der in der Architektur unzulässig ist. Das Innere zeigt die ausgebildete Rocaille in reicher Weise. Die Deckenfresken in den beiden Hauptsälen, 1751—1754, sind von Johannes Zick dem Aelteren, der auch im Würzburger Schlosse den Gartensaal malte. Nächst Tiepolo's Fresken im Treppenhause und im Hauptsaale der Würzburger Residenz, sind dies die besten malerischen Leistungen der Zeit. — Charakteristisch für den späteren lähmenden Einfluss der Neuklassik bleibt es, dass etwa sechzig Jahre später, für Overbeck und Cornelius, das Fresko eine verloren gegangene Technik war, die erst mühsam wieder entdeckt werden musste. — Das neue Residenzschloss in Bamberg, 1708 im Zopfstile erbaut, erhielt gegen die Mitte des Jahrhunderts im Innern eine Roccocodekoration, ähnlich der des Würzburger Schlosses. Die Kloster- und Wallfahrtskirche zu Vierzehnheiligen bei Bamberg, 1743 von Johann Balthasar Neumann begonnen, aber erst nach seinem Tode bis 1772, vom Obristen Franz Ignaz Neumann Sohn des Joh. Bath. Neumann vollendet, ist in dem Sinne der spätesten Rocailledekoration, etwa wie sie die Arbeiten Babel's zeigen, ausgeführt. Die Rocaille bildet hier nicht nur das Ornament, sondern wirkliche Baukörper, wie zum Beispiel im Aufbau des Gnadenaltars. Kloster Schussenried, zwischen Ulm und Friedrichshafen, 1750—1770 im Roccocostile erbaut. Architekt war Emele, Stuckator J. Jac. Schwarzmann, und Franz Georg Herrmann um 1757 ist der Urheber der allegorischen Bilder. In Erlangen wird 1743 die Universität erbaut, in Bayreuth 1747 das Opernhaus, 1753 das Neue Schloss und 1763 die Phantasie, 1750 Schloss Schwetzing mit Garten. Das Schloss in Karlsruhe wird 1715 mit der Errichtung eines hölzernen Jagdschlosses begonnen, erst 1751 folgt der massive Neubau nach den Plänen Leopold Retty's aus Stuttgart im Zopfstil. Dasselbe zeigt einen dreistöckigen Mittelbau, mit zweistöckigen Seitenflügeln und Mansardendächern, im linken Flügel liegt die Schlosskirche, hinter dem Mittelbau der alte achteckte Bleithurm. Das Innere des Schlosses ist später umgebaut. 1753 die Stiftskirche zu Baden-Baden erbaut. In Schloss Ludwigsburg bei Stuttgart das Jagdzimmer, als ein Prachtstück des Roccocostils eingerichtet. 1746 das Schloss Mainau am Bodensee erbaut; 1740 die Place Broglie in Strassburg. Die grosse Kirche in

Gebweiler 1759 noch im Barockstile errichtet, 1720—1729 das Schloss in Mannheim, 1746 das neue Residenzschloss in Stuttgart und die Carlsschule, 1730 der Thurn und Taxis'sche Palast in Frankfurt a. M., letzterer vom italienischen Architekten dell' Opera, mit Malereien von Bernardino Bellavisa und Schütz dem Aelteren, Bildhauerarbeiten von St. Laurens von geringer Bedeutung. Das grossherzogliche Palais in Mainz, 1731—1739, in gemässigtem Barockstil französischer Fassung gebaut. Die St. Peterskirche in Mainz, 1748—1756 erbaut, eine der spätesten Roccocokirchen, ist ein technisch sehr bedeutendes Bauwerk. Vermuthlich hat der Sänger und kurfürstliche Hofkaplan Nicolas Jäger, der in Rom gewesen war, den Plan geliefert und der Steinmetzmeister Dielmann in Mainz wird denselben ausgearbeitet und ausgeführt haben. Die Grundform der Kirche ist der einer dreischiffigen Hallenanlage, mit zwei schlanken Thürmen auf der Westseite. Die Durchbildung ist konsequent im Stile der ersten Hälfte des 18. Jahrhunders erfolgt. Die Konstruktion ist sehr kühn, die Pfeiler von geringem Querschnitt, die Tonnengewölbe elliptisch, sehr überhöht, durch Gurte in ein Netzwerk aufgelöst, mit ansteigenden Seitenstichkappen, sämmtliche Kappen sehr dünn. Der Hochaltar, von Jäger geschenkt, wurde erst 1762 fertig. Decken und Wandgemälde al fresco vom Italiener Joseph Appiani (Qu. Allgem. Bauztg. Jahrgang 1846). Das kurfürstliche Residenzschloss zu Bonn, 1730 nach einem Plane de Cotte's erbaut; um 1746 Schloss Clemensruhe zu Poppelsdorf bei Bonn und 1738 Schloss Marienberg in Boppard, jetzt Wasserheilanstalt errichtet. Schloss Brühl zwischen Köln und Bonn vom Franzosen Robert de Cotte entworfen, ausgeführt von Leveilé und erst 1748 mit reicher Roccocoausführung des Innern ausgestattet. Schloss Engers bei Koblenz, 1750 unter Kurfürst Johann Philipp erbaut. Nach 1760 Schloss Benrath bei Düsseldorf unter Kurfürst Karl Theodor als einstöckige Roccocoanlage mit vorspringenden Pavillons von Nicolas de Plaget errichtet. Im Jahre 1730 erbaut die Abteikirche zu Burtscheid, und 1742 das Innere des Domes und des Rathhauses zu Aachen in sehr gutem Roccocostile dekorirt. Später sind diese Ausbauten wieder beseitigt. Das Schlösschen Wilhelmsthal bei Kassel, 1753—1767 unter Landgraf Wilhelm VIII. angefangen und unter seinem Nachfolger vollendet, durch Baumeister Dury, mit Malereien von Tischbein dem Aeltern ausgestattet, ist äusserlich im Zopfstil, im Innern in einem sehr wohnlichen, ansprechenden Roccocostile ausgeführt, mit guten Holzschnitzereien der Wände, aber in der ganzen Formgebung mässiger gehalten als sonst die späte Rocaille (Fig. 281 und 282). Der Grundriss echt französisch bequem, durchweg mit Degagements und versteckten Treppen. Von demselhen Architekten in Kassel unter Landgraf Friedrich II., das Museum Friedericianum und die katholische Kirche bereits

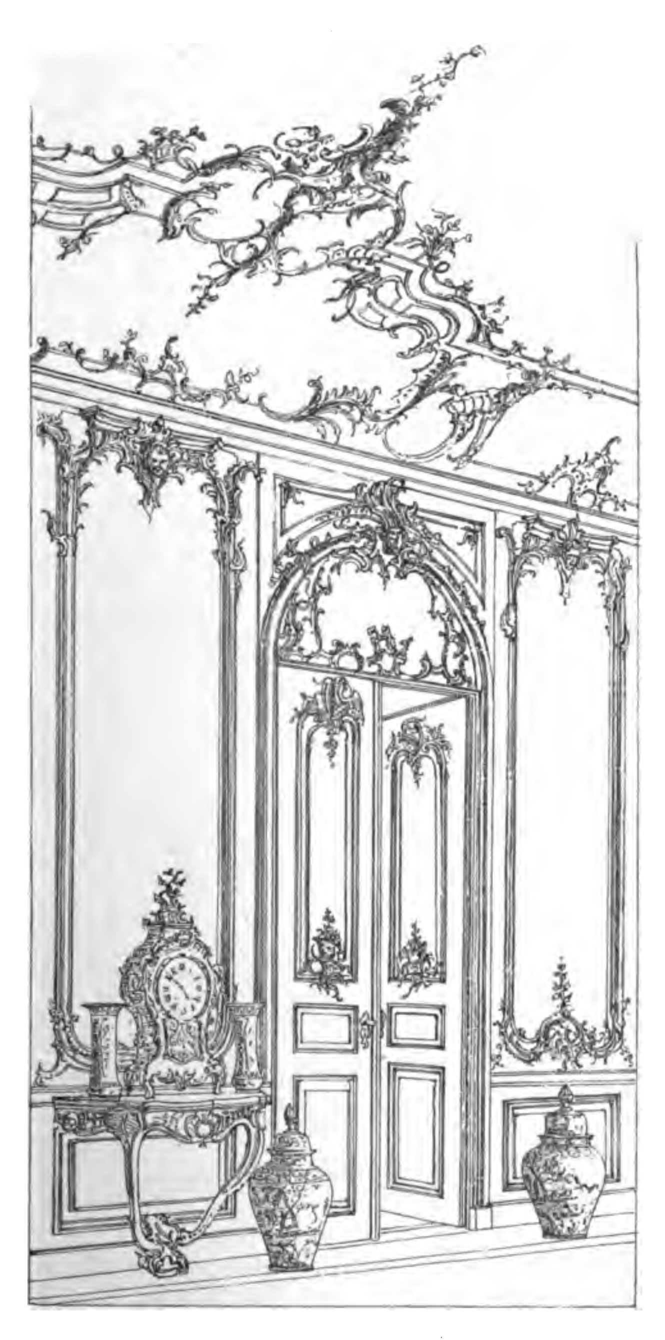


Fig. 281. Saal in Schloss Wilhelmsthal bei Kassel.

im Uebergange zum klassizirenden Zopfstile. Im Rathhause zu Köln 1734 die Prophetenkammer umgebaut, die Malereien von Mesqueda aus Bonn.

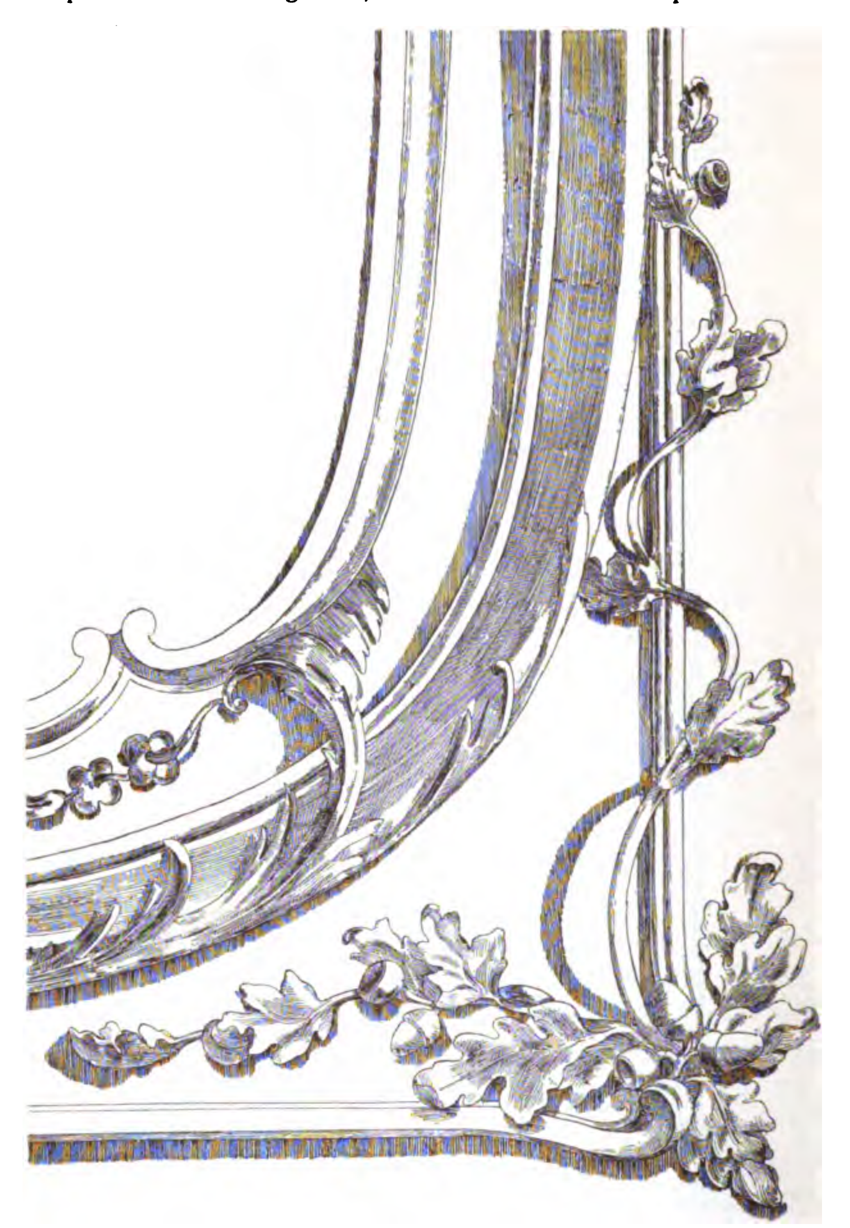


Fig. 282. Details eines Wandfeldes in Schloss Wilhelmsthal bei Kassel.

Im Jahre 1737 die Universität in Göttingen, 1730 das Innere des Doms zu Hildesheim im Roccocostile, 1727 die Stadtkirche in Schleusingen, 1726 Schloss Schwarzbrunn im Thüringer Walde, 1742 Schloss Eisenach und ebenfalls um

die Mitte des Jahrhunderts die Roccocokanzel im Dom zu Bremen ausgeführt. Die Michaelskirche in Hamburg 1750 — 1765 im Zopfstile erbaut, 1750 das Kommandanturgebäude in Danzig in Roccoco von einem Italiener, 1755 der Dom in Posen im italienischen Barockstile und 1730 der Rathhausthurm daselbst im Zopfstile. Im Jahre 1738 das Jesuitenkollegium in Breslau, jetzt Universität, errichtet.

b) Skulptur.

Das von der französischen Skulptur dieses Zeitraums im Vorigen Gesagte, gilt auch von der deutschen, eine gewisse elegante Glätte der Durchführung und die Neigung zum Genrehaften sind beiden gemeinsam, wenn es dagegen gilt in eine ernstere Gedankenwelt einzudringen, so bedient man sich immer wieder des alten Bernini'schen Mittels der Allegorien. An den deutschen Höfen beginnt man mit der Anlage der Antikensammlungen, als Anzeichen der beginnenden klassischen Reaktion. Die Dresdener Sammlung im Augusteum, unter August II. zusammengebracht, war damals die einzige bedeutende in Deutschland, sie war aus den Antiken des Fürsten Agostino Chigi, früher im Palast Odescalchi zu Rom, und aus 32 Antiken aus den Schätzen des Kardinals Albani zusammengebracht. Die Sammlung in Sanssouci wurde erst 1744 nach Beendigung des ersten schlesischen Krieges durch Friedrich den Grossen geschaffen, und stand anfangs im Speisesaal des Charlottenburger Schlosses. Der Bestand derselben wurde aus dem Nachlasse des Kardinals Polignac erworben.

Eine eigene Roccocoplastik schuf Joh. Joachim Kändler, geboren 1706, der Modellmeister der Meissner Porzellanmanufaktur; wesentlich erst durch ihn erhielt die Böttger'sche Erfindung ihren Weltruf. Im Jahre 1750 brachte Kändler sein Meisterstück, einen sieben Ellen hohen Spiegelrahmen mit Konsolen als Geschenk für Ludwig XV. selbst nach Paris. Auf Graf Brühl's Antrieb unternahm Kändler sogar ein Kolossalwerk die Reiterstatue August's III. in Porzellan herzustellen, die 17 Ellen hoch werden sollte, aber nicht vollendet wurde. Der Hofbildhauer Joseph Deibel dekorirte seit 1744 das kurländische Palais in Dresden im Roccocostile. Die Reiterstatue August II. auf dem Neustädter Markte zu Dresden, 1736 wird von Ludewig Wiedemann, geboren zu Nördlingen 1694, gestorben 1754, früher Kupferschmied, dann kurfürstlicher Hauptmann und Stückgiesser zu Dresden errichtet. Das Modell in Bronze im grünen Gewölbe befindlich mit den nicht zur Ausführung gekommenen vier gefesselten Sklaven am Fussgestell, erinnert an

Schlüter's Denkmal des grossen Kurfürsten zu Berlin. Von Joh. August Dammann, Kupferschmied und Portätmaler in Berlin, in Augsburg geboren, befinden sich fünf grosse Porträts in getriebenem vergoldeten Kupfer vom Jahre 1738 im grünen Gewölbe zu Dresden. Sie stellen August II., Friedrich Wilhelm I., seine Gemahlin Dorothea, August III. und seine Gemahlin Maria Josepha vor. Eine mehr italienische Richtung brachte Lorenzo Mathielli († 1748) von Wien mit. Derselbe hatte dort an den Schwibbogen der Reichskanzlei, am Gebäude der kaiserlichen Hofburg, die Kolossalgruppe «Arbeiten des Herkules» ausgeführt; dann die Skulpturen der Karlskirche und die Statuen an der Fontäne und sonst im Garten des Schwarzenberg'schen Sommerpalastes. Seit 1743 als Hofbildhauer in Dresden, arbeitete er Modelle für Porzellan und für Figuren an der grossen Wasserkunst im Markolmi'schen Garten. Von ihm sind 79 Statuen an der Hofkirche in Dresden, nach Zeichnungen des Malers Torelli, ganz im Bernini'schen Stile aber zuweilen von wahrem Adel der Formen und immer mit grosser Sicherheit auf perspektivische Formwirkung berechnet. Sein Nachfolger an den Arbeiten für die Hofkirche war Friedrich Wilhelm Dubut, von dem aber nur Weniges herrührt. — Der Venetianer Antonio Corradini hat in Wien das Figürliche am Votivdenkmal auf dem hohen Markte gearbeitet, kam dann ebenfalls nach Dresden und betheiligte sich mit Kändler und Mathielli an der Porzellanplastik. Georg Rafael Donner in Wien (1692 — 1741), der Freund des Rafael Mengs ist durch Schönheitssinn und edles Maas der Auffassung bemerkenswerth. Von ihm, die in Blei gegossenen eleganten Figuren der Vorsehung und der vier Hauptflüsse Oestreichs, an dem 1739 errichteten Brunnen auf dem neuen Markte.

Für Berlin brachte die Regierungszeit Friedrich's des Grossen wieder lebhaften Betrieb in die Skulptur. Friedrich Christian Glume (1714 bis 1752) hat im Rheinsberger Garten zusammen mit Grünwald verschiedene Figuren gearbeitet; dann sind einige Gruppen der Halbkolonnade am Lustgarten des Potsdamer Stadtschlosses sowie die Gruppen der Attika des Stallgebäudes am Schlosse von Glume. Ebenfalls von ihm: die Vasen und Figuren des Gartenportals von Sanssouci, die Hermen des Prosceniums im später abgebrochenen Theater des Stadtschlosses, acht Musen in karrarischem Marmor in der Hauptallee von Sanssouci und verschiedenes andere. Einer der beschäftigsten Bildhauer an den Charlottenburger und Potsdamer Bauten, ist Johann August Nahl (1710 — 1778). Er war von Berlin fort nach Strassburg gegangen, wurde aber von Knobelsdorff 1741 zurückberufen und hat in den Charlottenburger und Potsdamer Schlössern sehr viel Stuckaturen und Marmordekorationen gearbeitet, auch Zeichnungen zu den Zimmern in Sans-



FIG. 283.



FIG. 284.



WANDFIGURENRELIEFS AUS SCHLOSS BRUCHSAL.

souci geliefert. Er entwarf die grossen vergoldeten Bleifiguren für das Neptunsbassin in Potsdam, die von ihm, Benkert und Heinmüller ausgeführt sind. In Berlin sind von ihm eine Anzahl Figuren an der Front des Opernhauses und die Dekoration der Zimmer im Schlosse. Nahl ging 1746 nach der Schweiz und hat dort mehrere Grabmäler verfertigt, unter anderen in der Kirche zu Hinkeldank bei Bern, das Denkmal einer Frau im Augenblick der Auferstehung mit ihrem Kinde dargestellt. Im Jahre 1755 ging Nahl nach Kassel und lieferte dort sein vorzüglichstes Werk, die Bildsäule der Landgräfin auf der Esplanade. Georg Franz Ebenhecht († 1757) arbeitete die Marmorsphinxe am Gartenportal zu Sanssouci. Ebenfalls von ihm sind die Sandsteingruppen vor dem Treppenhause zum Marmorsaal des Potsdamer Stadtschlosses und später zwölf Kolossalfiguren der Apostel für die Hedwigskirche in Berlin. Joh. Peter Benkert (1709—1769), Heinmüller († 1760), Johann Lieb, Storch, Wohler u. a. haben in derselben Zeit in Potsdam und Berlin verschiedenes gearbeitet.

Den Hauptruhm hatten aber die Franzosen: Caspar Balthasar Adam aus Nancy († 1761) und Jean Baptiste Pigalle. Besonders von Ersterem sind viele Marmorstatuen für Sanssouci gefertigt; und Pigalle, der sich nur kürzere Zeit in Berlin aufhielt, schickte von Paris die sehr bewunderten Statuen des Mercur und der Venus für das Rondel des Gartens von Sanssouci. Von der damaligen eleganten leichten Behandlung des plastisch dekorativen Reliefs giebt die Fig. 283 und 284, Kindergestalten an den Wänden des Schlosses von Bruchsal darstellend ein bezeichnendes Beispiel.

c) Malerei.

In diese Zeit, welche mehr sammelte als dass sie Neues schaffte, fällt die Entstehung der Bildergallerie in Dresden, deren Anfang bereits in den Zeiten August's II. hinaufreicht, aber erst unter August III. die ihre Bedeutung begründenden Hauptwerke erhielt. Die Ausführung der Hofkirche in Dresden gab mindestens noch Gelegenheit zu bedeutenden Freskomalereien. Ein Schüler des Bravour- und Schnellmalers Solimena, der damals viel bewundert wurde wegen seiner Manier den Bildern durch grelle fleckenartige Kontraste von Licht und Schatten eine besondere Wirkung zu geben, war Steffano Torelli, 1712—1784, der durch den Kurprinzen Friedrich Christian um 1740 aus Bologna nach Dresden kam. Torelli malte in der Hofkirche ein Altarblatt, den heiligen Benno, und die sehr guten Deckenfresken der Sakramentskapelle. Graf Pietro Rotari aus Verona (1708—1762) malte ebenfalls in der

Hofkirche den Tod des heiligen Franz Xaverius und die Madonna mit dem heiligen Ignatius von Loyola. Ein heiliger Franziscus von ihm befindet sich in der Dresdener Gallerie, ebenda das heilige Abendmahl von dem schon früher genannten Louis de Sylvester (1675—1760) und die Kreuzigung von Karl Hütin (1715—1776). Der Tod des heiligen Nepomuk und das Deckengemälde der Nepomukkapelle in der Hofkirche sind von Franz Xaver Paleko (1724—1767) ausgeführt; dann die Fresken der Bennokapelle von Anton Maulbertsch, erst um 1770. Christian Wilhelm Ernst Dietrich, geboren zu Weimar 1712, gestorben 1774, war von August III. nach Italien geschickt und kopirte in allen Stilen. Seine klassischen Landschaften sind das Beste von ihm.

Unter Friedrich II. in Berlin waren es durchaus Fremde, welche die Malereien in den Schlössern besorgten: die Franzosen Pesne, Dubois und Dubuisson, der Schwede Harper und der Holländer Vanloo. Karl Sylva Dubois, 1688 zu Brüssel geboren, gestorben 1753 in Köpenik, kam 1702 als Balletmeister nach Berlin. Er malte Landschaften in Ruysdael's Manier; Antoine Pesne, sein Freund und Knobelsdorff haben einige davon staffirt. Johann Baptiste Guyot Dubuisson, Stilllebenmaler aus Frankreich, ein Schüler Monnoyer's, lebte lange Zeit in Neapel und Rom und kam mit seinem Schwiegersohn Pesne nach Berlin. Dubuisson malte besonders Frucht- und Blumenstücke in den Schlössern zu Rheinsberg, Charlottenburg und Potsdam. Johann Harper, 1688 zu Stockholm geboren, gestorben 1746 in Potsdam, kam 1712 nach Berlin und malte später verschiedene Plafonds in den Schössern zu Potsdam und Charlottenburg. Der bedeutendste unter diesen fremden Malern ist Antoine Pesne, 1683 zu Paris geboren, Schüler seines Vaters und des Historienmalers De la Fosse. Er kam 1711 aus Italien an Augustin Terwesten's Stelle nach Berlin und malte unter Friedrich Wilhelm's Regierung meist Porträts von blühendem Kolorit, aber etwas flacher Auffassung (Fig. 285). Pesne hatte 46 Schüler. Im Hauptsaal des Schlosses Rheinsberg malte er den Sonnenaufgang, Apollo die Nacht vertreibend. Im Speisesaal des Schlosses Charlottenburg «die zum Mahl vereinigten Götter», im Treppenhause «die Morgenröthe», in der Bibliothek «Minerva und die Dichtkunst», und noch andere Plafonds. Der Plafond des Marmortreppenhauses im Stadtschlosse zu Potsdam, ebenfalls von Pesne gemalt; auch in den Zimmern von Sanssouci mehrere Bilder von ihm, meist mythologischen Inhalts. Der Raub der Helena im neuen Palais zu Potsdam, von Pesne angefangen, wurde erst nach seinem Tode (1757) von Rode vollendet. Amadeus Vanloo († 1776), Schüler seines Vaters J. Bapt. Vanloo, hat am Plafond des Marmorsaales im Potsdamer Stadtschlosse die Apotheose des grossen Kurfürsten gemalt, im neuen Palais, eben-

falls im grossen Marmorsaale, «Ganymed den Göttern im Olymp vorgestellt» und ein vortreffliches Wandbild «das Opfer der Iphigenia«; dann im Palast

Fig. 285. Pesne. Friedrich der Grosse.

des Prinzen Heinrich zu Berlin «die Geburt der Venus» und «den Raub der Sabinerinnen». Noch unter König Friedrich Wilhelm kam der Porträtmaler Georg Liszewski nach Berlin. Sein Sohn Georg Friedrich Reinhold und



seine Töchter, Madame de Gask und Madame Therbusch, folgten ihm in der Kunst. Johann Christoph Merk aus Hall in Schwaben malte viele der grossen Grenadiere König Friedrich Wilhelm's. Höder († 1761) malte in Charlottenburg zwei Zimmer im Lancret'schen Geschmack; ausserdem wurde eine grosse Anzahl Watteau'scher Bilder zur Dekoration der Schlösser verwendet.

Joh. Elias Riedinger in Augsburg (1695—1767) ist als Thiermaler sehr berühmt, noch mehr durch seine Kupferstiche. Die Natur und das Leben des Hirsches hat er mit grösster Meisterschaft und Vorliebe behandelt. Auch die Landschaft wird von ihm noch im grossartigen Sinne dargestellt.

Die Decken- und Altarbilder der Damenstiftskirche in München von C. D. Asam, B. Albrecht, G. Demares und Ruffini sind ohne kunstgeschichtlichen Werth.

Im Hamiltonsaal des Lustschlosses Schönbrunn bei Wien malten die Brüder Hamilton 1719—1722 verschiedene Oelbilder.

Prinz Wilhelm von Hessen, erst Gouverneur von Friesland, später Statthalter in Hessen, liess in dieser Zeit durch Philipp van Dyck den Hauptbestand der Kasseler Gallerie zusammenbringen.

d) Dekoration.

Die deutschen Kunststecher der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts kopiren den französischen Roccocostil, aber hauptsächlich im Sinne des späteren Genres Rocaille, wie denn überhaupt die Formen des frühen französischen Roccocos in Deutschland ganz fehlen. Jeremias Wachsmuth in Augsburg (1712—1779) erfindet etwa in der Art wie Charles Eisen, aber mit strenger Beobachtung der Symmetrie, sonst in echter, etwas mässiger Rocaille. J. M. Hoppenhaupt der Aeltere, Bildhauer, 1709 zu Merseburg geboren, hatte in Dresden, Wien und anderen Orten gearbeitet und kam 1740 nach Berlin. Von ihm sind viele Verzierungen in Sanssouci und Charlottenburg (Figur 286). Franz Xaver Habermann, Ornamentiker und Bildhauer, geboren 1721 zu Glatz, gestorben 1796 zu Augsburg, einer der fruchtbarsten Ornamentmeister, entwirft in einer sehr fortgeschrittenen Rocaille und geht später zum Stil Louis XVI. über. Johann Esaias Nilson, Maler und Stecher, geboren 1721 zu Augsburg, gestorben 1788, erinnert in seinen Erfindungen sehr an Boucher und hat eine grosse Anzahl meisterhafter Rocaille-Blätter gestochen.

Ueberhaupt ist die deutsche Dekoration dieser Zeit nur bemerkenswerth, wenn sie den Roccocostil anwendet; und in diesem Sinne entstehen auch



eine Reihe ausgezeichneter, schon bei Gelegenheit der Architektur erwähnter Räume, welche nicht durch die französischen Beispiele übertroffen werden. Aber die deutschen Roccocobauten bewegen sich bereits auf dem Boden des Stils mit einer gewissen Freiheit, denn das System des Roccoco beherrscht selten das Innere ganz, vielmehr behält man daneben gern für die Haupträume die schweren Ordnungen und Deckenbildungen des Barockstils bei; besonders

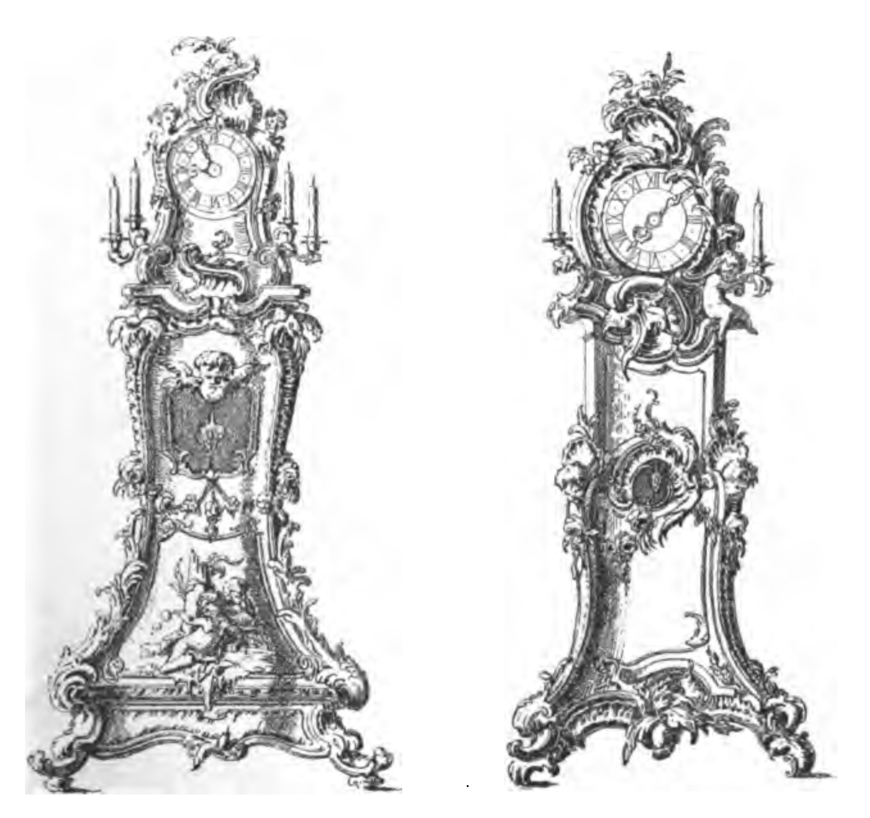


Fig. 286. J. M. Hoppenhaupt. Entwürfe zu Uhrgehäusen (n. Maîtres ornemanistes).

ist dies bei den Hauptsälen, Vestibulen und Treppenhäusern der Fall. Die Dekoration des Stadtschlosses in Potsdam, unter Knobelsdorff's Leitung von Nahl und Hoppenhaupt dem Jüngeren ausgeführt, ist eine der glänzendsten und mag deshalb etwas detaillirte Erwähnung finden. Das Konzertzimmer des Königs, durch Nahl dekorirt, ist grün mit goldenen Verzierungen und hat auf zwei vergoldeten Wandfeldern bunte chinesische Figuren. Im Audienzzimmer befindet sich eine gelbe Sammettapete mit Silberstickereien vom Kunststicker Heynitschek gearbeitet. Das grosse Konzertzimmer ist in Stuckmarmor gehalten und zeigt wieder in den Füllungen bunte

chinesische Figuren auf goldenem Grunde. In einer Nische ist eine sitzende, ein Instrument spielende Chinesin angebracht, von einem Chinesen mit dem Sonnenschirm begleitet; diese durch Benjamin Giese gearbeiteten Figuren bilden den Ofen. Das Wohnzimmer des Prinzen Heinrich blassgelb lackirt,



Fig. 287. Von einer Thürfüllung in Schloss Bruchsal.

mit geschnitzten nach der Natur angemalten Blumen verziert. Das Schlafzimmer hat eine gelbe Sammettapete mit Silbertressen, die Decke zeigt silberne Zierrathen und Blumen, die in natürlichen Farben angemalt sind. Ein Wohnzimmer, mit apfelgrünem Atlas an den Wänden, worauf mit Gold erhöhte Dekorationen und Gehänge von Blumen in natürlichen Farben von Pailly gestickt sind. Ein Nebenzimmer, mit einer Tapete von perlfarbenem Atlas,

durch chinesische in Gold gestickte Figuren und natürliche Blumen von Heynitschek ausgestattet. Ein Kabinet in weisser Seide mit gestickten chinesischen Figuren, ebenfalls von Heynitschek, wobei Wasser, Luft und Hintergrund gemalt sind. Der grosse Marmorsaal hat aber sein Barockgepräge bewahrt, ebenso ist die anstossende Marmorgallerie schwer in Bronze dekorirt.

Die Ornamentik der Roccoco-Dekoration ist nur scheinbar monoton,

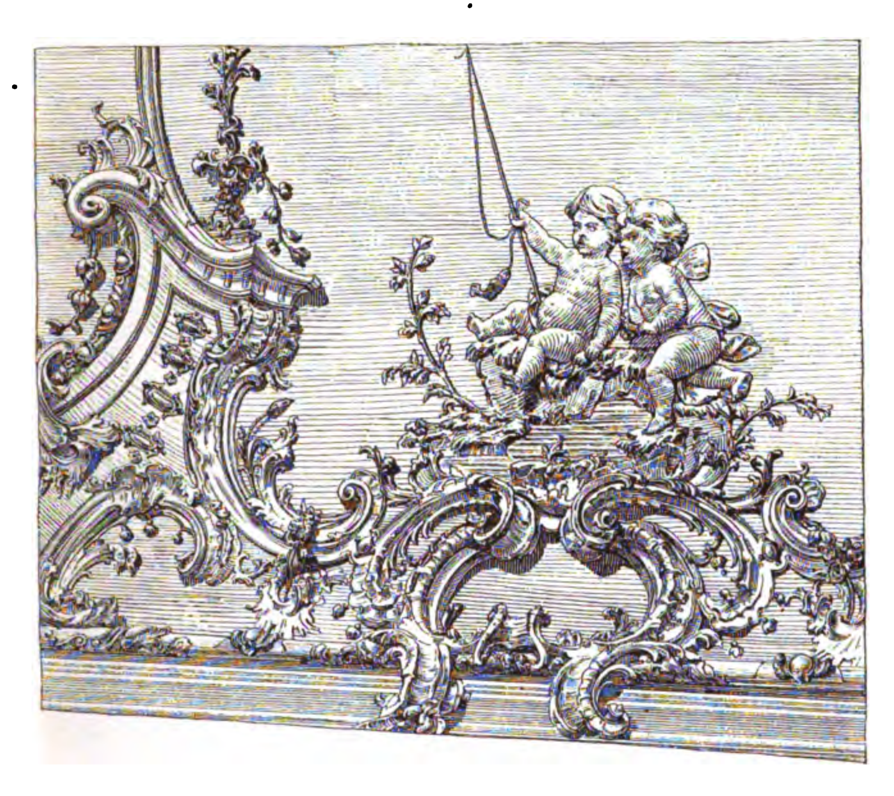


Fig. 288. Von einer Deckenvoute in Schloss Bruchsal.

denn nicht allein wechseln die Motive, das Muschelwesen, das Tropfsteinartige, das Blumistische nach dem Geschmacke der verschiedenen Meister, sondern auch die Einzelbehandlung lässt Raum für zahllose individuelle Verschiedenheiten.

Von der Detaillirung des Roccocoornaments, in der späten meist in Deutschland üblichen Fassung, giebt Figur 287 ein Beispiel einer in Holz geschnittenen Thürfüllung aus Schloss Bruchsal und Figur 288 den Theil einer Stuckdecke aus demselben Gebäude. Die angelnden Kinderfiguren der Deckenvoute bezeichnen ganz den zur Idylle neigenden Charakter der damaligen Ornamentmotive.

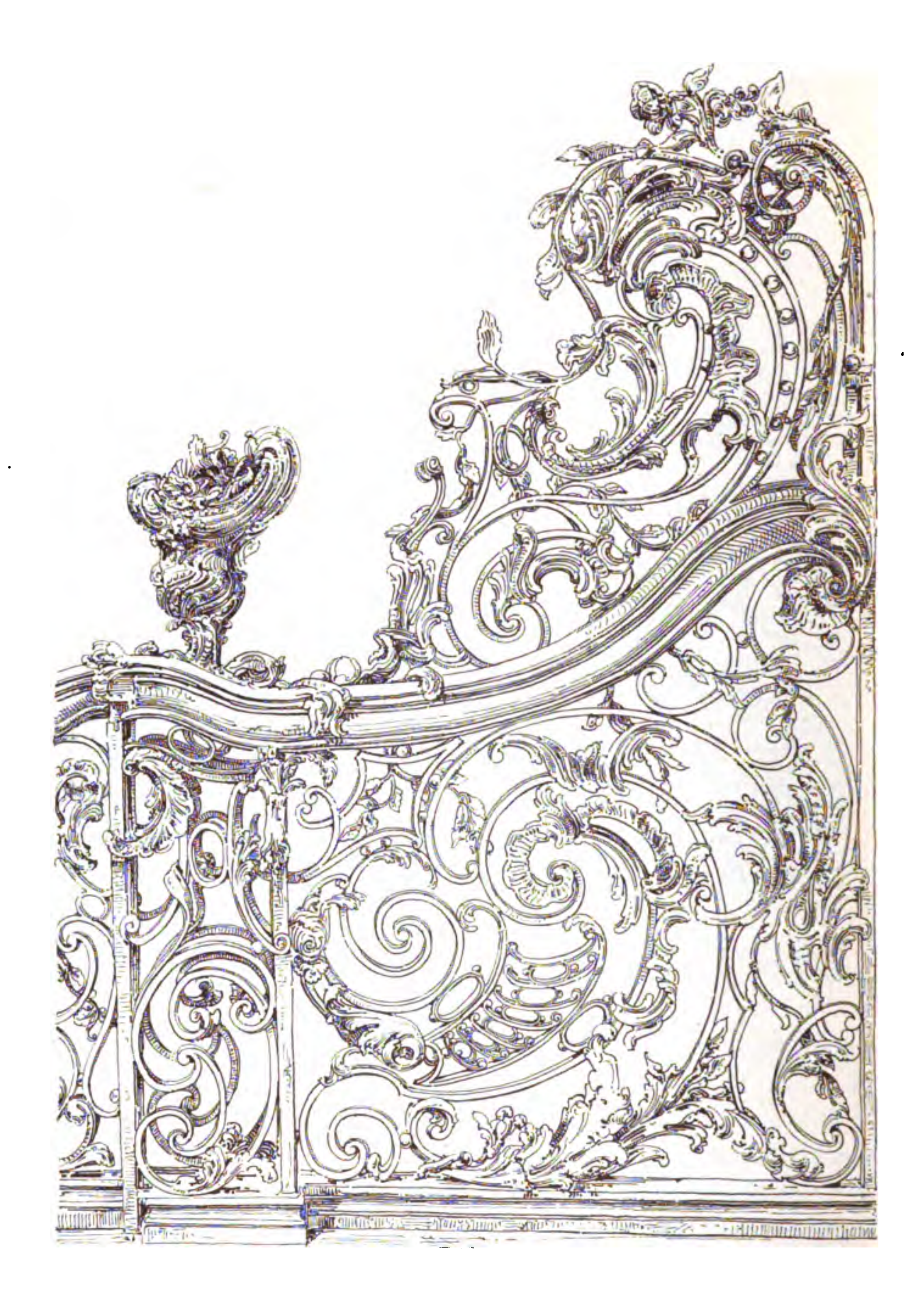


Fig. 289. Vergoldetes schmiedeeisernes Gitter in Augsburg.

Die Schlosserarbeiten dieser Zeit nehmen in der reichen Anwendung des blumistischen Elements ganz den Charakter des Roccocostils in sich auf und

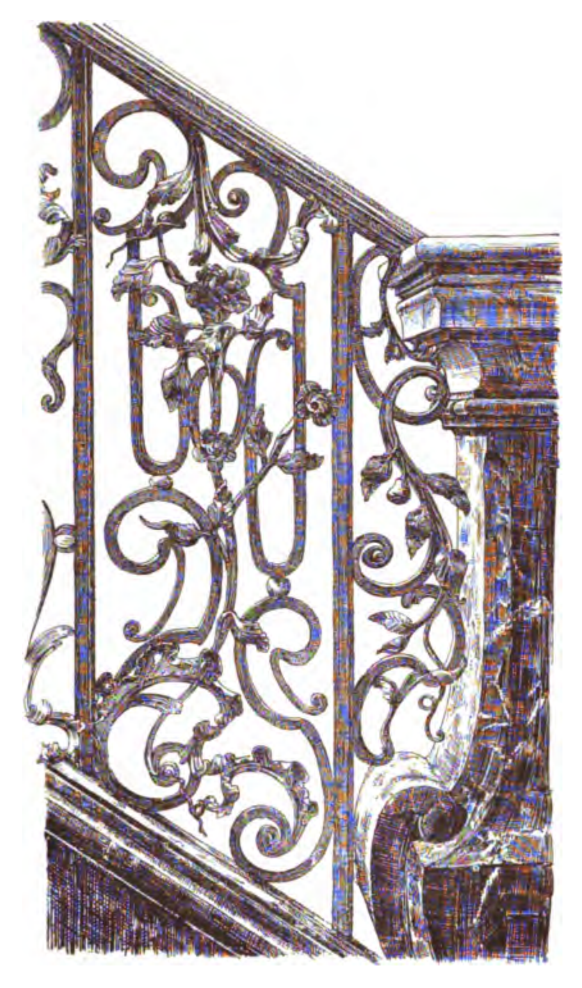


Fig. 290. Schmiedeeisernes Treppengitter aus der Strahower Kirche in Prag.

sind meist noch polychrom und mit vielfachen Vergoldungen behandelt. Die Figuren 289 und 290 geben Beispiele dieser Art aus Augsburg und Prag.

e) Kunstgewerbe.

Auf die Entwickelung des Kunstgewerbes, hauptsächlich auf die Gestaltung der Möbel und Geräthe, übte das Roccoco einen tiefen und nachhaltigen Einfluss. Auch die Stilisirung des europäischen Porzellans ist innig mit dem Roccoco verknüpft, wenn es auch ungerechtfertigt ist, die Entwicke-

lung des Stils an die aus diesem Material entwickelten Formen zu knüpfen, wie es wohl schon geschehen ist; indess hängt der Weltruf des Vieux Saxe-Porzellans und des späteren Sèvres-Porzellans eng mit dem Roccoco zusammen. Ebenso leicht verbindet sich das venetianische Glas, mit seinen leichten kapriziösen Formen, in Kronen, Wandleuchtern und Spiegeln mit der Roccocodekoration. Eine ganz neue Form von früher niemals erreichter Bequemlichkeit und Leichtigkeit gewinnen jetzt die gepolsterten Sitzmöbel, Sophas, Armsessel und Stühle; dieselben zeichnen sich in der Roccocofassung durch absolute Angemessenheit für den Zweck und das Fehlen jeder systematisch architektonischen Form aus. Die leichten geschwungenen Linien des Holzwerks schmiegen sich der menschlichen Gestalt vollständig an und vermeiden sorgfältig, dass irgendwo eine scharfe Ecke oder Kante hervortritt. Uebrigens ordnen sich auch die Möbelformen der Hauptstimmung der jedesmaligen Dekoration vollständig ein. Das Holzwerk ist meist weiss mit leichtem begleitendem Goldprofil, in Pflanzenornament auslaufend, und der Ueberzug meist einfarbige Seide in einer Nuance des Wandtons. Eine gleiche Bequemlichkeit der Handhabung, wie sie sich bei den Möbeln findet, spricht sich in den Schlosserbeschlägen aus; der damals aufkommende Verschluss der Fenster und Thüren durch Espagnolettstangen und Pasquilles ist eigentlich noch nicht überholt. Die Schlosstheile sind sichtbar und vergoldet. Für Gitter und Abschlüsse in Schmiedeeisen findet das Roccoco höchst anmuthige Formen in Verbindung mit dem eigenthümlichen blumistischen Elemente. Im echten Roccocozimmer darf eigentlich der Kamin nicht fehlen, zu dessen Gestaltung die Stilformen sich ausserordentlich bequem handhaben lassen. In Deutschland, wo das Klima Ofen nöthig macht, sind diese Art Heizanlagen eine schwache Partie der Ausbildung geblieben; meist sind gusseiserne Oefen angewendet, die sich schlecht dem Ganzen anpassen, besser sind die Fayenceöfen gelungen.

Unter Höroldt und Kändler trat die plastische Periode der sächsischen Porzellanmanufaktur ein, Paris und Berlin folgten erst später. Kändler wagte sich auch, wie schon erwähnt, an das Kolossale. Das japanische Palais in Dresden sollte mit Porzellan inkrustirt und mit grossen Porzellanfiguren geschmückt werden. Der Kopf einer Kolossalreiterstatue des Königs August und einige grosse Thierfiguren sind noch erhalten. Das beste der Meissener Fabrik sind aber die kleinen Roccocofiguren. Der siebenjährige Krieg veranlasste eine Stockung in der Meissener Fabrikation, die bis 1763 dauerte. — Melchior Kambly in Zürich 1710 geboren, seit 1745 in Berlin, Bildhauer, Kunsttischler und Metallarbeiter, vertrat hier die Kunsttischlerei in ausgezeichneter Weise. Im Potsdamer Stadtschlosse befindet sich von ihm das Notenpult des Königs, mit Schildpatt und vergoldeter Bronze, ein Tisch aus

Puddingstein, im Wohnzimmer das Gehäuse einer Uhr mit Glockenspiel in Cedernholz mit Bronzeverzierungen und vieles andere. Im Jahre 1761 besorgte Kambly die Geschenke für den türkischen Hof. Die Gebrüder Calame in Potsdam arbeiteten besonders in Marmor und feinen Steinen, auch in der Art der Florentinischen Mosaik. Von diesen im Zimmer des Königs im potsdamer Stadtschlosse, ein prächtiger Tisch von violettem schlesischen Ametyst und sonst noch eine Anzahl ausgelegter Tische. Die Marmorkamine der Schlösser sind fast überall von Switzer aus Breccia d'Aleppo, Giallo antico und anderen seltenen Marmorsorten hergestellt. Die vielen reichen und kostbaren Bergkrystallkronen der Schlösser sind meist von Brokes in Potsdam geschliffen. Die schönen vergoldeten Wandverzierungen und Tischfüsse in Bronze in der Marmorgallerie des Potsdamer Stadtschlosses und anderwärts, fast durchweg nach Nahl's Modellen gegossen. Peter Meyer, ein Schüler von Jacobi, wurde nach dessen Tode 1725 Direktor der königlichen Bronzegiesserei. Er goss auch die vier von Koch schlecht modellirten Sklaven für die Schlüter'sche Statue des Kurfürsten Friedrich III., die nicht zur Aufstellung gelangten. Von dem Goldschmied Christian Lieberkühn war das massiv silberne Musikchor im Berliner Schlosse gearbeitet, welches 1744 eingeschmolzen und durch ein hölzernes ersetzt wurde. Ein Plat de Menage von demselben, mit gegossenen Figuren und Zierrathen, befindet sich noch in der Kunstkammer. Johann Ludwig Richter in Augsburg lieferte 1731 — 1733 viel Silbergeräth für den preussischen Hof nach Riedinger's Zeichnungen; es ist aber nichts mehr mit Sicherheit nachzuweisen. Auch von den Silberarbeiten, die Lorenz Gaap aus Augsburg (1669 — 1745) nach Berlin geliefert hat, ist nichts mehr vorhanden. Mathäus Jacob Strohmayer, Goldarbeiter zu Augsburg, Verfertiger von Degengefässen, Stockknöpfen und dergleichen, arbeitete längere Zeit in Berlin.

Als Elfenbeinschneider sind noch Simon Troger aus Haidhausen († 1769), und Ludwig Lücke († 1780) zu nennen. Von Ersterem ein Opfer Abraham's, über zwei Ellen hoch, und ein Raub der Proserpina, von Letzterem ein Kruzifix in Elfenbein, sämmtlich im grünen Gewölbe zu Dresden aufbewahrt. Auch ein Wachsbossirer für Schaugerichte Lucas Wilhelm Kolm wird in Berlin genannt. Johann Adam Hanf (1715 — 1716), Hofsteinschneider in Berlin, schnitt Köpfe, Figuren, Insekten. Joh. Carl Hedlinger, schwedischer Hofmedailleur, kam 1742 nach Berlin. Die Emaillemalerei wurde von C. Bournot, J. Brecheisen und Nathanael Diemar ausgeübt. Emanuel Mathias Diemar, 1720 zu Berlin geboren, der älteste von drei geschickten Brüdern, war als Stein- und Stahlschneider für Degengefässe, Uhrketten und mit Gold inkrustirte Figuren berühmt. Er hat eine Zeit lang in Paris und London gearbeitet. Benjamin Diemar, der jüngste Bruder, war Miniaturmaler und wurde

später in London als Historien- und Porträtmaler bekannt. Karl Friedrich Thienpondt, 1720 in Berlin geboren, ein Schüler von Pesne, ging als Miniatur- und Emailmaler nach Dresden und später nach Warschau. Der Sticker Mathias Heynitschek, 1708 in Hamburg geboren, gestorben 1772 zu Bayreuth, lieferte vieles zur Dekoration der Roccocoräume in den Schlössern von Potsdam und Berlin. Er hat viele Jahre an kleinen Kabinetstücken zugebracht. Chinesische Figuren in Landschaften, Blumen und Fruchtstücke, allerlei Vögel in Lebensgrösse, die Vögel in Federn gestickt, die Bäume in Seide, sind von ihm meisterhaft ausgeführt. Luft und Wasser wurden auf die Rückseite der Seide durch Hirschmann gemalt. Die Vigne'sche Fabrik in Berlin lieferte vortreffliche Hautelissetapeten. In einem Zimmer des Potsdamer Stadtschlosses, dem Vorzimmer des Prinzen Heinrich, befinden sich Tapeten aus dieser Fabrik mit der Geschichte der Psyche nach Le Sueur; Psyche den Amor beleuchtend, ist besonders gelungen. Prachtstoffe für die Schlösser lieferte die Fabrik von Baudouin in Berlin.

Die Mitglieder der italienischen Künstlerfamilie der Bibiena's waren an verschiedenen Höfen als Theatermaler thätig. Joseph Galli Bibiena, 1696 zu Parma geboren, stirbt 1757 in Berlin. Er ging mit seinem Vater Ferdinand nach Spanien, später als Baumeister und Theatermaler nach Wien, wurde 1750 nach Dresden berufen und kam 1754 ebenfalls als Theatermaler nach Berlin. Sein Sohn Karl Galli Bibiena (1728 geboren) ging 1746 nach Bayreuth, dann nach Braunschweig und London. Im Jahre 1763 wurde er nach Berlin berufen um die Dekorationen der Oper zu malen, aber seine Arbeiten waren nur mittelmässig und er wurde 1766 verabschiedet. Jacob Fabri aus Venedig kam 1742 als Theatermaler nach Berlin und ging später nach Kopenhagen. Johann Martin, Maler und Lackirer, besonders die Lackarbeiten bildeten damals eine wichtige Technik, wurde 1747 aus Paris nach Berlin berufen. Die Blumen der Hoppenhaupt'schen Stuckaturen und Schnitzereien, wurden vom Maler Bock in natürlichen Farben bemalt.

Der Bildhauer J. M. Hoppenhaupt, der Aeltere, 1709 zu Merseburg geboren, ist einer der berühmtesten Roccocodekorateure. Er hat in Dresden, Wien und seit 1740 in Berlin, Potsdam und Charlottenburg nach Knobelsdorff'schen Entwürfen gearbeitet. Sein Sohn der jüngere Hoppenhaupt, der dem Vater in der Manier folgte, hatte nicht das Talent desselben. Seine Dekorationen sind unruhiger im Kontour und einigermassen verwildert durch das Uebermass der tropfsteinartigen Gebilde. Echter, Stuckator in Breslau, hat in verschiedenen Häusern und Palästen Berlins Arbeiten hinterlassen. Merk in Potsdam, um 1749, hat viel Stuckaturen im Schlosse zu Sanssouci gearbeitet, so im ovalen Mittelsalon und im Konzertzimmer. Ebenso sind

die beiden Sartori, Vater und Sohn, um 1746 in den Potsdamer Schlössern als Stuckatoren thätig.

Georg Friedrich Schmid (1712—1775), in Berlin geboren, als Kupferstecher berühmt durch seine Arbeiten nach Rembrandt, ging 1736 nach Paris zu Lancret, dann nach Petersburg und kam schliesslich wieder nach Berlin. Ferdinand Helfrich Frisch zu Berlin, Sohn des berühmten Rektors Frisch, Johann Melchior Füssli aus Zürich, ein Schüler Blesendorfs, der Architekt A. von Wangenheim, die beiden Wolfgang Christian und Gustav Andreas, dann C. A. Wortmann, der in Petersburg und Kassel arbeitete, haben sich als Kupferstecher bekannt gemacht. A. Chevillette, Schüler von Schmid, ging später nach Paris, ebenso Anton Tischler, der von Paris nach Wien zurückkam und dort 1775 noch lebte. Diese Meister hatten sich aber sämmtlich, wie auch Wagner, Presler und Wille, nach der französischen Schule gebildet.

f) Kunstlitteratur.

Das Mittelalter findet nur sparsam Bearbeiter: Hartzheim, Joseph, De initio metropoleos ecclesiaticae Coloniae Claudiae Aug. Agrippinensum. Cöln 1732. In 4°; Doppelmayr (J. G.), Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern etc. In Fol. Nürnberg 1730. — Bauten der vorigen Epoche betreffend: Pöppelmann (M. D.), Vorstellung und Beschreibung des Zwinger-Garten-Gebäudes zu Dresden. 1729. Dresden. Mit Kupfern; Kleiner, Salomon, Representation au naturel des chateaux de Weissenstein au desus de Pommersfeld et de celui de Gerbach appartenants à la maison des comtes de Schönborn etc., 1728, mit Interieurs im Genre Berain.

Zeitgenössische Bauwerke stellen vor: Bähr, G., die Frauenkirche in Dresden. Dresden 1734, Fol. Mit Taf.; Chiaveri, G., die katholische Kirche in Dresden 1740. Fol. Mit Taf.; Knobelsdorff, Plans de la salle d'opéra à Berlin. Berlin 1743. Fol. Mit Taf. Das Uebrige sind Publikationen der Ornamentstecher im Genre Berain und hauptsächlich im Genre Rocaille: Eysler, Joh. Leonhardt, Neu inventirtes Laub- und Bandelwerk, etwa um 1731 in Nürnberg; Schübler, Jos. Jacob, Sammlung seiner Ornamentstiche bei J. C. Weigel. Nürnberg 1730; Bergmüller (Joh. Georg), Maler und Stecher, geboren zu Dirkheim in Baiern 1687, stirbt 1762 zu Augsburg. Ganz neue und sehr nützliche Säulen und Ornamente in Fol. und anderes; Bergmüller (Johann Andreas), Sechs ganz neue Portalen. Augsburg; Preisler (J. J.), Kunststecher in Nürnberg (1698—1771). Nützliche Anleitung zu Rocailles etc.; Baumgärtner (Joh. Jakob), Ornamentstecher und Verleger zu Augsburg, Sechs Bände Neu

Inventirtes Laub- und Bandtwerk. Augsburg 1727; Habermann, Franz Xaver, Ornamentzeichner und Bildhauer, geboren 1721 zu Glatz, gestorben 1796 zu Augsburg, einer der fruchtbarsten Meister im Genre Rocaille, seine Stiche sind von Georg Hertel und Martin Engelbrecht in Augsburg herausgegeben; Bauer, Johann, Ornamentbildhauer zu Augsburg († 1760), eine Anzahl Ornamentstiche im Genre Rocaille; die Brüder Joseph und Johann Baptiste Klauber, Kunststecher zu Augsburg, verschiedene Ornamentstiche; Nilson, Johann Esaias, Maler und Stecher zu Augsburg (1721—1788) eine grosse Menge Rocaillen; Wachsmuth, Jeremias, Ornamentiker und Stecher zu Augsburg (1712—1779), Stiche im Genre Rocaille.

3. Der Roccoco- und Zopfstil in den übrigen europäischen Ländern.

Der von Frankreich ausgehende Roccocostil wird in ganz Europa, in einem Lande stärker, in dem anderen weniger kräftig aufgenommen und fortgesetzt, aber ganz unberührt ist keins derselben geblieben, mindestens wird stets die Ornamentik davon beeinflusst.

In der Schweiz wird die Stiftskirche zu St. Gallen 1756—1767 von Peter Dum und Ferdinand Baer im Roccocostile erbaut. Aber es zeigt sich auch an diesem Bauwerke wieder die enge Verwandtschaft des Roccoco's mit dem borrominesken Barock. Die Aussenarchitektur geht durch die energischen Verkröpfungen und Gliederungen wieder auf das alte malerische Prinzip zurück.

Die niederländischen Kunststecher arbeiteten in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts durchaus im Genre Louis XV. Wichmann, Joachim, geboren zu Amsterdam, gehört zu diesen, G. de Grendel, Ornamentiker zu Middelburg um 1730, giebt in derber Rocaille eine Anzahl holländischer Kamine, und Auden-Aerde (R. V.), Maler und Kunststecher zu Gent (1663—1743), der hauptsächlich in Italien arbeitete, begleitet die Tafeln seines Werkes, Numismata victorum illustrium ex Barbadica gente, Padua 1732, mit Ornamenten in demselben Stile. Von Abraham Bloemaert erscheint ein Werk: Konstryk Tekenboek, Geestryk Getekent en Meesterlyk gegraveert by Zyn Zoon Frederik Bloemart. Amsterdam 1740. Mit 166 Kupferstichen. Im Kirchenbau bleibt aber der klassische Barockstil nach dem Vorgange der Franzosen herrschend und geht gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts ohne Weiteres in den klassizirenden Zopfstil über. Niederländische Bildhauer dieser Zeit sind:

Johann Michael Rysbrack aus Antwerpen (1693—1770) und Laurent Delvaux aus Genf (1695—1778). An einzelnen Schlossbauten tritt das Roccoco hervor, wie an dem Schlosse des Herzogs von Aremberg, um 1753 in Brüssel erbaut, und an dem königlichen Palais in Antwerpen vom Jahre 1755. Mit der spezifisch niederländischen Malerei ist es zu Ende.

In England verhindert die Herrschaft der palladianischen Klassik das Eindringen des Roccoco. Der talentvolle Architekt James Gibbs, geboren 1674, gestorben 1754, bildet bereits den Uebergang zum klassizirenden Zopfstil, ganz ohne französischen Anflug. Seine Kirche St. Martins in the Fields

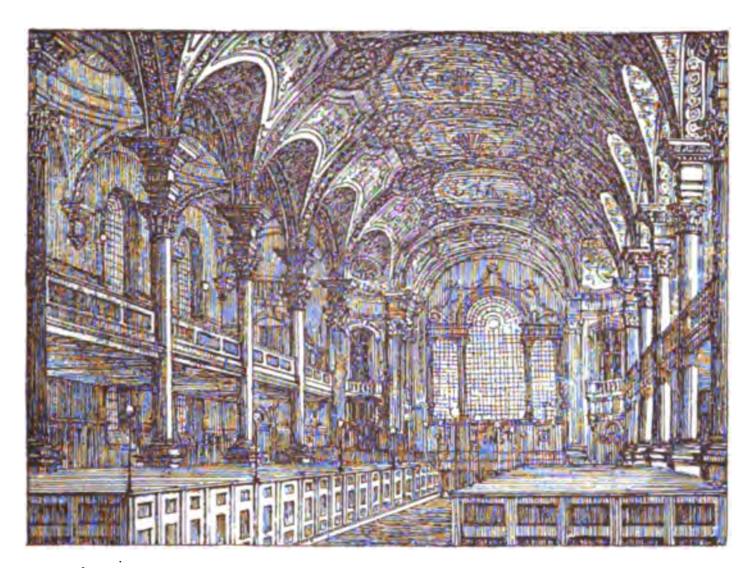


Fig. 291. Innenansicht von St. Martin's in the Fields (n. Fergusson).

ist eine der schönsten dieser Zeit und Stilrichtung. Der achtsäulige korinthische Portikus, mit zwei Interkolumnien Tiefe, ist gut detaillirt. Eine grosse, entsprechende Pilasterordnung geht um den ganzen Bau, zwei Ränge Fenster einschliessend. Das Innere ist eine Kombination von Christopher Wren's Anordnung für St. Bride's und St. James', aber glücklicher, indem die Gebälkstücke unter den Gewölben der Seitenschiffe vermieden sind (Fig. 291). Hier sind es Rundbogen, die auf dem Gebälk der Säulen aufsetzen und zwischen welche Kuppeln gespannt sind. Das Hauptschiff hat ein gedrücktes Tonnengewölbe, in welches die Stichkappen der Arkadenbogen einschneiden, dasselbe ist gut verziert (Qu. Fergusson). Ein anderer grosser Bau von Gibbs, die Radkliffe-Bibliothek zu Oxford, ist schon ganz klassisch, aussen mit einer Säulenordnung versehen. Das Gebäude ist rund, mit einer Ordnung gekuppelter korinthischer Säulen auf einem quadratischen Unterbau und

schliesst mit einer Balustrade ab. Aus der Mitte der Plattform steigt eine kleinere Kuppel mit Laterne auf (Qu. Fergusson, History etc.). Die Kirche St. Maria Strand in London hat einen runden Säulenportikus und an den äusseren Mauern zwei übereinander gestellte Ordnungen von Wandsäulen. Im Jahre 1750 wird die Westmünsterbrücke in London vollendet; bis dahin war Londonbridge die einzige Themsebrücke in London. Urheber der etwas schwerfälligen Architektur war der Schweizer Labelye. 1760—1769 die Blackfriarsbridge, mit neun elliptischen Bogen, durch R. Mylne erbaut.

In der Malerei vertritt William Hogarth (1697—1764) das Gefühl der Zopfzeit in England und wendet sich mit Bewusstsein gegen die Hohlheit der damaligen Historienmalerei. Als Genremaler ist er Satiriker und polemisirt gegen die Verkehrtheiten der Gesellschaft. Seine Malerei ist skizzenhaft, wie die der späteren klassizirenden Nebulisten. Eine Reihenfolge Hogarth'scher Bilder befindet sich in der Nationalgallerie zu London, darunter «die Heirath nach der Mode». Weit verbreitet sind die Blattfolgen seiner Radirungen und Stiche: das Leben des Liederlichen, das Leben des Freudenmädchens u. s. w. Hogarth ist der wahre Vorläufer der modernen Karrikaturenzeichnerei. Inigo Collet und James Gillray gehörten zu seinen nächsten englischen Nachfolgern. Bildhauer dieser Zeit: Peter Sheamakers (1691—1770) und sein Schüler Sir Henry Cheere.

Das französische Roccoco findet durch einige Kunststecher Vertretung: M. Lock, Ornamentzeichner und Stecher um 1740, A. New Drawing Book of Ornaments, Shields, compartiment Masks etc., es sind Cartouschen und Rocailledetails; dann F. Vivares, Ornamentzeichner, Stecher und Verleger, geboren in Frankreich, stirbt in London 1782, Felderverzierungen im Genre Rocaille und Chinoiseries. N. Wallis, Architekt, veröffentlicht um 1742: The complete modern Joiner, or a collection original desings in the present taste for Chemney-pieces and door-Cases etc., London. — Von C. Scarlett, Ornamentzeichner und Stecher um 1743, ein Blatt Rahmen und Cartouschen im Stil Louis XV. — Thomas Bowles, Ornamentzeichner und Verleger, geboren gegen 1712, New Book of ornaments proper for Gravers, Juvellers, Carvers and most sort of Artificiers; es sind Kopien nach verschiedenen französischen Meistern. — H. Coplan, gegen 1746, eine Folge von verschiedenen Ornamenten und Cartouschen. — P. Glisier oder Glazier, Ornamentzeichner und Stecher, um 1754, verschiedene Vasen, Spiegelrahme und dergleichen im Genre Rocaille. — Edward und Darly, Ornamentiker und Stecher um 1754; Chinoiserien. — J. Jores, Ornamentiker um 1759, A Newbook iron Work containing a great variety of designs useful for Painters, Cabinet-Makers, Carvers, Smiths etc., London; eine Anzahl Tafeln sind nach dem Franzosen

Huquier kopirt. Thomas Johnson, Ornamentiker gegen 1761, One Hundred and Fifty new Desings; es sind Entwürfe zu Kaminen, Rahmen, Spiegeln, Konsolen, Kandelabern, Pendulen u. s. w. in einer sehr übertriebenen Rocaille. Ausserdem erscheinen: Pococke, A. description of the East and other countries, London 1743. 3 Vol. Fol. Mit Kupfer; The ancient and modern history of the famous city of York by F. G. York 1780 in 8⁰; Eboracum, or the history and antiquities of the city of York, London 1736. Fol. Mit Kupfer. — B. Willis, Survey of cathedrales 1727 — 1733. 4 Vol. 4⁰; James Gibbs, 1 Band enthaltend: Grabmäler, Vasen, Baluster etc.; dann Thurty Three Shields et compartiments for monumental Inscriptions, Coats of Arms etc. Engraved from the Designes of that curious Architect Mr. Jam. Gibbs, enthält Cartouschen aller Art.

Dänemark hatte erst unter Friedrich V. (1746 — 1766) seine Roccocoperiode. Ein Franzose aus Valenciennes, der Bildhauer Saly, war Direktor der Kunstakademie. Von ihm die Reiterstatue Friedrich's V. Zu seinen Schülern zählen die in Kopenhagen geborenen Bildhauer Stanley, Weidenhaupt und Dajou. Letzterer gehörte später zu den Lehrern Thorwaldsen's. Der Bildhauer Hans Wiedewelt (1731 — 1802), ebenfalls ein Lehrer Thorwaldsen's, ein Schüler Coustou's des Jüngeren, gehört der Zeit nach, der klassizirenden Zopfperiode an und wohnte sogar 1756 mit Winckelmann zusammen in Rom, aber im Praktischen blieb Wiedewelt der Schüler Coustou's. Von ihm befinden sich Skulpturen im Fredensborger Park; dann die Denkmäler der Könige Christian VI. und Friedrich V. in der Gruftkirche zu Roskilde. Der Bildhauer gab sich später selbst den Tod. Die Roccocoperiode Dänemarks fällt so spät, dass sie fast bis zum Beginne der Neuklassik heraufreicht, wenigstens war die Zeitdauer des dazwischenliegenden klassizirenden Zopfstils nur sehr kurz bemessen.

Die Hauptländer der borrominesken Stilrichtung, Italien als die Ursprungsstätte, und Spanien als diesem die unbedingteste Nachfolge leistend, setzen dem Eindringen des Roccoco einen grösseren Widerstand entgegen. Spanien hat statt desselben sein churriguereskes Genre, das man wohl als spanisches Roccoco bezeichnet hat, aber mit Unrecht, denn dasselbe bildet kein in sich abgeschlossenes System der Innendekoration wie das französische Roccoco. In Italien nehmen eine Anzahl Kunststecher die Rocaille auf, aber in einem eigenthümlichen Sinne; in der Hauptsache bleiben die Kompositionen schwerfällig barock und das Detail der Rocaille erscheint nur als ein unwesentliches angehängtes Wesen. Ein Beispiel dieser Art giebt Fig. 292, einen Theil einer in Silber getriebenen Schüssel darstellend, welche in Florenz aufbewahrt wird. Die Hauptmotive lehnen sich wieder an die Weise des

Cellini an, aber in der Detaillirung zeigt sich ein nicht mit besonderem Verständniss aufgefasster Uebergang zum Roccoco. Eine Anzahl Ornamentstiche behandeln Gegenstände für Goldschmiede und Juweliere, wie die des venetianischen Meisters D. M. T. von 1751 und des Meisters C. L. um 1757, gestochen von J. C. Mallia. Andere, wie Guercino um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Augsburg arbeitend, Antonio Visentini um 1763, Piazetta, G. Zocchi liefern Buch-Illustrationen und Titelblätter. Die Kompositionen des Visentini sind besonders noch stark barock, mit ganz äusserlichen Uebergängen zum Roccoco.

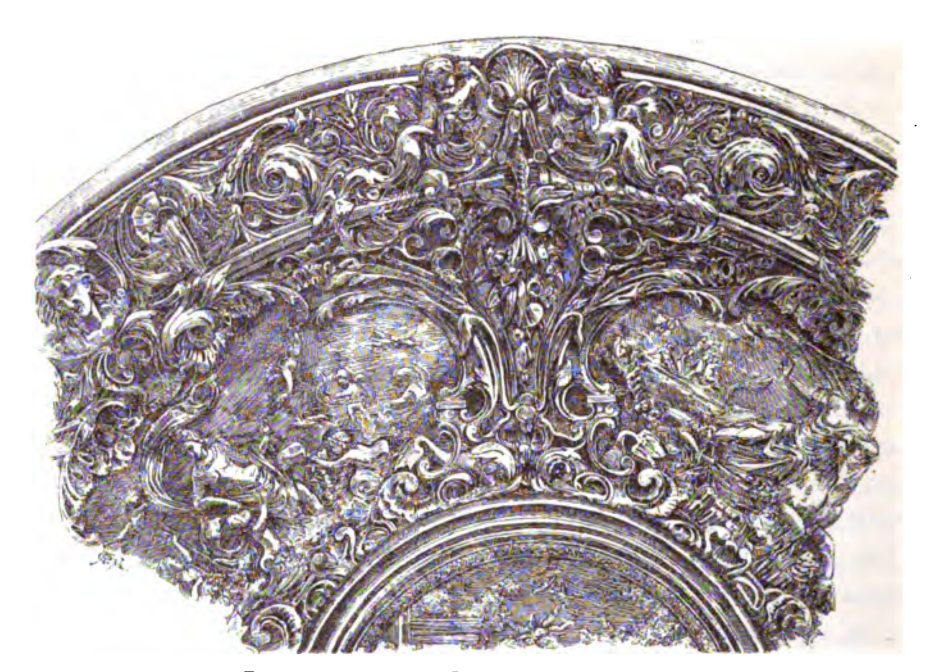


Fig. 292. Theil einer in Silber getriebenen Schüssel.

Denselben Charakter zeigt eine von ihm nach Angelo Rosis von Florenz gestochene Innenarchitektur. Francesco Jerreni von Mailand um 1776; dann ein Meister mit dem Monogramm C. J., und Gaetano Ottani, ein bolognesischer Maler, geben Cartouschen umgeben von Attributen der Künste und Wissenschaften und Aehnliches, aber keine eigentliche Architektur.

Die russischen Bauten dieser Zeit zeigen, ähnlich wie die deutschen, die Verbindung eines vom Barock abgeleiteten Zopfstils mit den Innendekorationen des französischen Roccocos, was die Paläste und sonstigen Profangebäude anbelangt: in den kirchlichen Gebäuden macht sich oft wieder ein stärkerer Einfluss der altrussischen Formen bemerkbar. Das Smolnoykloster bei St.

Petersburg, 1134 vom Italiener Rastrelli erbaut, zeigt an der zugehörigen Kirche eine Vermischung von Renaissanceformen mit dem russischen Kuppelbau. Die Kirche, von sehr bedeutenden Abmessungen, liegt inmitten eines grossen Hofes (Qu. Fergusson). Das Kloster St. Alexander Newski in der Nähe von St. Petersburg ist in der Zeit der Czarin Anna von einem Russen Staroff erbaut, mindestens was die Kirche anbetrifft, denn das Kloster ist erst unter Katharina II. vollendet. Die Kirche in lateinischer Basilikenform, mit einer Kuppel, diesmal im italienischen Stile, an der Westseite sind zwei Thürme angelegt. Die St. Nicolaskirche in Petersburg hat die Grundform des griechischen Kreuzes und im Aufbau die symbolischen fünf Kuppelthürme. Der Winterpalast zu St. Petersburg, eins der bedeutendsten Profangebäude, ist der Hauptsache nach 1154 unter Elisabeth nach den Zeichnungen des Rastrelli erbaut, später noch durch Guarenghi erweitert und im Innern nach dem Feuer von 1813 neu ausgebaut. Die Dimensionen des Baues sind bedeutender als die des Louvre, die Hauptfaçade gegen den Fluss hat 131 Fuss englisch Länge und die Tiefe beträgt 584 Fuss. Im Innern befindet sich ein grosser Hof. Die Façaden des Rastrelli sind sehr schlecht im Roccocostile detaillirt. Die beiden oberen Stockwerke haben eine durchgehende korinthische Ordnung, sehr weitläufig gestellt und mit gebrochenem Architrav über jedem Fenster. Das Hauptgesims beschreibt auch zuweilen eine Kurve. Zwischen zwei Pilastern in den Flügeln sind jedesmal drei Fenster angeordnet. Czarskoïe-Selo, das Kirchdorf des Czaren, erhielt erst unter Elisabeth das gegenwärtige Schloss, welches von Katharina II. verschönert wurde. Die Ornamentirung ist reich, besonders prachtvoll im Innern, ungefähr im Zopfstile Friedrich Wilhelm's I. von Preussen. Berühmt durch kostbare Ausstattung sind: der Salon mit Lapis-Lazuli, ein Kabinet mit Porphirsäulen, zwei Salons mit weissem Glase, ein Raum mit chinesischen Malereien und ein anderer mit den in Rom ausgeführten Arabeskenmalereien. Unter Katharina II. hält dann der klassizirende Zopfstil auch in Russland seinen Einzug und wird durch italienische Architekten ausgeübt.

VII. ABSCHNITT.

Der klassizirende Zopfstil, von 1740—1787, bis zum Beginn der Neuklassik durch die David'sche Schule.

In den dreissiger Jahren des 18. Jahrhunderts nimmt die bildende Kunst eine Wendung zur klassischen Regelmässigkeit, unter dem speziellen Einflusse, der auf Erforschung der griechischen Kunst gerichteten archäologischen Forschungen und Entdeckungen. Noch herrscht die Renaissance fort, aber der Vorzug, den man nun der griechischen Kunstweise vor der römischen einräumt, zwar ohne die erstere recht zu kennen, macht einen bedeutsamen Abschnitt in der Kunstgeschichte. Diese neue Bewegung trägt wieder einen allgemein europäischen Charakter und beginnt fast gleichzeitig in allen Kulturländern, nur hier und da mehr begünstigt, durch eine schon vorher eingetretene Rückkehr zum Einfachen, die bereits in der vorhergehenden Epoche als Zopfstil erster Stufe bezeichnet wurde. Die allgemein freiheitliche Richtung der Geister um die Mitte des 18. Jahrhunderts, der Kampf gegen konventionelle Unnatur, gegen nationale Bornirtheit und Barbarei, Aberglauben und Phantastik bereitete der neuen Kunstrichtung den fruchtbarsten Boden; denn grade das Gegentheil von allen diesen modernen Gebrechen wollte man in der griechischen Antike finden. Hieraus erfolgte die sich allmählich festsetzende Ueberzeugung von der unfehlbaren Ueberlegenheit des Griechenthums über das Römerthum. In der allgemeinen, wie in der Kunstlitteratur, begann eigentlich schon jetzt die hellenistische Renaissance, die in der ausübenden bildenden Kunst erst nahezu ein halbes Jahrhundert später zur Geltung kommen sollte. Vorläufig sprach man viel vom Griechenthum, ohne dasselbe zu kennen; die wahre Kenntniss der bisher fast vergessenen griechischen Monumente fand nur langsam Verbreitung. Aber man hungerte nach dem Neuen und jedes bekannt werdende Bruchstück antiker Kunst wurde sofort verarbeitet, allerdings spielend, etwa wie man es etwas früher mit den chinesischen Motiven getrieben hatte.

Griechische Bildwerke fanden sich zwar in grosser Zahl in den italienischen Museen, aber ein unterscheidender Begriff der griechischen Stilfolge liess

sich an diesen aus dem Zusammenhange gerissenen Bruchstücken allein nur schwer entwickeln; hierzu bedurfte es der Gesammtübersicht der griechischen Monumente, also vornehmlich der Bauwerke, und diese waren ganz in Vergessenheit gerathen, befanden sich obenein in einem Zustande ruinenhaften Verfalles. Für die atheniensischen Monumente, welche durch Jahrhunderte sehr gut den Zerstörungen der Zeit widerstanden hatten, wurde erst die türkische Herrschaft in Griechenland ein Unglück. Der Theseustempel wurde 1660 in eine Moschee verwandelt und obgleich diese Anordnung von Konstantinopel aus widerrufen wurde, so war doch schon durch Verstümmelung der alten Anlage mannigfacher Schaden angerichtet. Die Akropolis wurde als Festung benutzt, elende Hütten an die alten Tempel geklebt und ein Minaret auf das Dach des Parthenons gesetzt. Während der Belagerung durch die Venetianer 1656 wurde der Tempel der Nike apteros, in dem die Türken ein Pulvermagazin angelegt hatten, durch eine Explosion in die Luft gesprengt, gleichzeitig wurde ein Theil der Propyläen, mit der Wohnung des Aga Jussuff im grossen Vestibule, vernichtet. Im Jahre 1674 besuchte der Italiener Cornelio Magni das verschollene Athen und in demselben Jahre kam der französische Gesandte, in Begleitung des Malers Jaques Carrey, eines Schülers von Lebrun, dorthin und Carrey brachte zwei Monate beim Kopiren der Skulpturen des Parthenon zu. — Die von diesem Künstler angefertigten Zeichnungen sind heute noch wichtig, weil sie die berühmten Giebelgruppen in einem Zustande der Erhaltung zeigen, der später nicht mehr vorhanden war. — Bald darauf erschien in Paris der Bericht von einer vorgeblichen Reise nach Athen, veröffentlicht von Guillet de Saint Georges. Im Jahre 1676 kamen der Franzose Spon und der Engländer Wheeler in Athen an, nachdem sie einen Theil Griechenlands und Kleinasiens bereist hatten. Spon erklärte in seiner 1677 zu Lyon und Amsterdam erscheinenden Reisebeschreibung die Giebelskulpturen des Parthenon als ein Werk aus der römischen Epoche. Eine neue Belagerung der Akropolis durch die Venezianer unter Morosini und Königsmark 1687 gab wieder Gelegenheit zu neuen Verwüstungen. Diesmal explodirte während des Bombardements, das im Parthenon selbst angelegte Pulvermagazin. Nach der hierauf erfolgten Kapitulation der Türken, zogen die Venezianer in die Akropolis ein, setzten die Zerstörung fort und verliessen nach etwa 6 Monaten Athen um niemals wiederzukehren. Einige Fragmente des Parthenon wurden mitgenommen und bis nach Kopenhagen zerstreut, aber direkte Vorbilder für das moderne Kunstschaffen waren damit nicht gewonnen. Eine grössere Ausbeute für diesen Zweck gaben zunächst die auf Erforschung der etruskischen Alterthümer gerichteten Bemühungen in Italien. Den Anstoss gab das von einem Schotten Thomas Dempster (1559—1625), Professor der Pandekten

in Pisa, verfasste Werk «De Etruria Regali;» dasselbe wurde aber erst mehr als ein Jahrhundert später durch den Engländer Thomas Coke in Florenz 1723—1726 herausgegeben. Nun wurde zu Cortona 1726 eine Akademie eigens zur Erforschung der etruskischen Antiquitäten gegründet und sorgte durch fortlaufende Publikationen für das Bekanntwerden derselben. Den wichtigsten Anlass für das Bekanntwerden griechischer Formen gab die, um die Mitte des 18. Jahrhunderts erfolgende Wiederauffindung und Ausgrabung Pompejis. Schon 1592 führte Domenico Fontana einen unterirdischen Kanal durch diese Stadt und stiess auf Inschriften, aber der Fund blieb unbeachtet und wurde vergessen. Erst 1748 leitete ein neuer Zufall auf die Wiederauffindung Pompejis, und noch in demselben Jahre, unter der Herrschaft Karl's von Bourbon, wurde die Ausgrabung des Amphitheaters begonnen. Noch früher, bereits 1711, hatte man in einer Cisterne zu Portici die ersten aus Herculanum stammenden Funde gemacht und 1743 wurden daraufhin regelmässige Ausgrabungen unternommen, die aber hier wegen des schwierigen bergmännischen Betriebes nicht so augenscheinliche Resultate liefern konnten, als in dem leichter verschütteten Pompeji.

Mehr als je wird jetzt die Kunstrichtung der Zeit durch die absichtlichen oder zufälligen archäologischen Funde bestimmt. Aller Augen in Europa waren auf Italien und seine antiquarischen Schätze gerichtet und die in den nördlichen Ländern Europas entbrennende Begierde etwas hiervon zu besitzen, mindestens stets frische Kunde davon zu erhalten, rief eine eigene Menschenklasse, die Kunstabenteurer hervor, welche den Kunstverkehr und Handel zwischen Italien und den übrigen Ländern vermittelten und sich dabei gewisse Vortheile zu verschaffen wussten. Einer der bekanntesten dieser Männer, der Baron Philipp von Stosch aus Küstrin (1691—1751), von 1720 bis 1731 in Rom als politischer Agent Englands ansässig, wusste sich sogar zum Mittelpunkte des römischen Kunstlebens zu machen. Von Rom vertrieben, wandte er sich nach Florenz, blieb immer mit dem reichen Greffier Franz Fagel im Haag, mit dem Minister Graf Flemming in Dresden und dem Kardinal Polignac in genauer Verbindung und brachte eine bedeutende Sammlung von Antiquitäten, besonders von geschnittenen Steinen zusammen. Die Stoschische Gemmensammlung, von Winckelmann katalogisirt und 1765 von König Friedrich II. von Preussen angekauft, bildet den Grundstock der Berliner Sammlung. Eine noch abenteuerlichere Existenz, Pierre François Hugues (1719 — 1805), war bereits 1750 in Berlin, das schon damals seinen bekannten kriminalistischen Ruf in der Entlarvung zweifelhafter Persönlichkeiten begründet zu haben scheint, gefangen gesetzt, tauchte dann in Rom unter dem Namen du Han oder Comte de Grafenegg, später als d'Hancarville

wieder auf. Derselbe fand 1763 in Ritter Hamilton, dem englischen Gesandten in Neapel, einen Beschützer und gab die Anregung zu dem grossen Vasenwerke, welches zum ersten Male einen Schatz griechischer Zeichnungen zur Kenntniss grösserer Kreise brachte. Die Engländer Eduard Worthley und John Wilkes, auch der Italiener Casanova, gehören auf eine oder andere Weise in denselben Kreis. Indess war auch kein Mangel an echten Kunstgelehrten, besonders nicht in Italien selbst. Die Anfänge der wirklichen Kunstgeschichte fallen in diese Zeit. Italien genoss als Kunstland immer noch einen unendlichen Vorzug, durch die hier im Angesicht der alten Monumente lebendig bleibende Tradition der Antike. Die römischen Kunstgelehrten der Zeit: die Giacomelli, Passionei, Contucci, Baldani, Bianchi und andere gehörten dem geistlichen Stande an und waren ganz im Gegensatz zu den nordischen Kunstabenteurern selbstlos genug um die Wissenschaft rein als eine Art von Privatvergnügen zu betreiben. Diese unterrichteten Männer schrieben sogar lieber unter fremden Namen, als dass sie eigenen Ruhm gesucht hätten. In Neapel lebten: Galiani, der berühmte Uebersetzer des Vitruv, Mazocchi der grosse Kenner der griechischen Litteratur und die als Antiquare berühmten Männer, Abate Martorelli und Pasquale Circani. In Florenz fasste eine Gesellschaft edler Männer den Plan das Museum Florentinum herauszugeben. Franz Maria Gaburri hatte die erste Idee, Bonarotti war anfangs der Leiter des Unternehmens, dann Gori. Sebastian Bianchi, ebenfalls an dem Werke betheiligt, war der Kustode der medizeischen Gallerie. In Verona lebte der Marchese Scipio Mattei ebenfalls als ein berühmter Alterthümler. Schliesslich trug der grosse Architekturstecher Giambetta Piranesi in Rom (1720 — 1778) durch seine prachtvollen malerischen Darstellungen der Ruinen Roms mächtig dazu bei, die Fremden zum Anschauen und Studium der ewigen Stadt anzulocken.

In Frankreich richtet der Jesuit Laugier in seinem Essay sur l'architecture (1752) einen heftigen Angriff gegen den Barockstil. Er will die Formen aller Bauglieder aus der Konstruktion ableiten. Vor dieser sehr simplen Logik erscheinen dann allerdings die Barockformen, welche einen rein künstlerischen, auf Stimmung und malerische Wirkung ausgehendem Prinzipe ihr Dasein verdanken, als eine ganz nichtige Lügenarchitektur. Bei Laugier bleiben nur die drei hellenischen Ordnungen in Geltung, welche nach des Verfassers Meinung zum Ausdrucke der kühnsten modernen Bauideen hinreichen, von denen die Alten sich nichts haben träumen lassen. Graf Caylus (1692 bis 1765), echter Kunstkenner und selbst Dilettant als Kunststecher, besuchte Griechenland und die Levante, war 1717 in Rom und nach seiner Rückkehr seit 1731 Mitglied der Akademie der Künste in Paris. Er wirkte mit Eifer für

das Studium der Antike und erzählte in seinem Recueil d'antiquités (1752 bis 1767) zum ersten Male mit Genauigkeit die Geschichte der griechischen Plastik.

In Deutschland machten sich gleichzeitig ähnliche auf die Antike gerichteten Bestrebungen geltend. Philipp Daniel Lippert (1702 — 1785) betrieb die Verbreitung seiner Gemmenabgüsse als seine Lebensaufgabe und trug hiermit viel dazu bei den griechischen Stil allgemeiner bekannt zu machen. Johann Friedrich Christ (1701—1756), Professor in Leipzig und Kunstdilettant, wirkte lehrend und schreibend in demselben Sinne. Der merkwürdigste dieser Männer ist aber Johann Joachim Winckelmann aus Stendal (1717 — 1768). Durch seinen äusseren Lebensgang gehört Winckelmann gewissermassen zu den Kunstabenteurern, indem er ohne festes Ziel seine Existenz auf die Kunstinteressen gründete, aber er hatte den Vortheil einer gründlichen gelehrten Bildung voraus und befasste sich niemals mit dem Kunsthandel. Seit 1755 in Rom, betreibt er zunächst in Gemeinschaft mit dem Maler Rafael Mengs die Verhimmelung der Griechen als eigenstes Geschäft, indem er noch entschiedener als seine Zeitgenossen die griechische Antike als Gegensatz zu allem Modernen hinstellt. Winckelmann ist mehr Philosoph mit nordischer Färbung und Vorliebe für das Systematische als ein eigentlicher Kunstkenner, der sich in die Breite der Erscheinungswelt verliert. Als Archäologe bewegt er sich fast ausschliesslich auf dem Gebiete der Skulptur, während ihm die Einsicht für Malerisches und Architektonisches verschlossen bleibt. Das erste Buch, das Winckelmann von Rom aus in Deutschland drucken liess, «Anmerkungen über die Baukunst der Alten, Dresden 1761», ist durchaus missverständlich abgefasst und konnte nur zur Verbreitung des ödesten Zopfs beitragen. Die Abneigung gegen den Barockstil verleitet ihn hier die Schönheit, ähnlich wie der Franzose Laugier, in der Verbannung des Ornaments zu sehen und sein Hass gegen Michelangelo, den Schöpfer des Barockstils, dient ihm gewissermassen als Folie für die gepriesene Einfachheit des Griechenthums, wie sie seiner vorgefassten Meinung entspricht, welche an den Griechen nur die eine Seite sehen will. Das Hauptwerk Winckelmann's, die Geschichte der Kunst des Alterthums, 1763 erschienen, giebt dagegen den Hauptgedanken eines stetigen Zusammenhanges der Kunstentwickelung: «Eine Nation empfängt die Kunst von der anderen, drückt aber sofort und wachsend der übernommenen den Stempel der Eigenheit auf, treibt sie weiter und giebt sie an eine dritte. Der Nationalgeschmack wechselt und der Geschmack eines Volkes unterscheidet sich von dem eines anderen». Besonders der letzte Satz lässt gar nicht ahnen, dass hiermit der kosmopolitische Begriff einer «absoluten Kunst» zur Herrschaft gelangen und einer späteren neuen Kunstepoche den

unterscheidenden Charakter aufdrücken sollte. Die schönsten Stellen des Werkes sind die mit dichterischer Begeisterung abgefassten Beschreibungen der antiken Statuen, an denen Winckelmann seinen neuen Begriff über den hohen Stil der Griechen entwickelt.

Die wirksamsten Bestrebungen, die Ganzheit der griechischen Monumente nach guten Aufnahmen darzustellen und damit für die allgemeine Kenntniss wieder zu erobern, gehen von England aus. Die Gebäude der Akropolis von Athen waren so ziemlich noch in dem Zustande, wie sie die Belagerung der Venezianer gelassen hatte, als 1751 James Stuart, der englische Kunstgelehrte, eine Reise nach Athen unternahm und als der Erste planmässig darauf ausging, die griechischen Denkmälergruppen in ihrem ursprünglichen Zusammenhange zu erforschen. Stuart und sein Begleiter der Architekt Revett hatten sich vorher einige Jahre in Rom aufgehalten, gingen erst nach Pola und Dalmatien, dann nach Athen, wo sie vier Jahre verweilten. Die griechischen Ruinen, welche sie auf ihrer Reise durch Griechenland, den Archipel und Kleinasien sahen, gaben ihnen ein ziemlich deutliches Bild der Geschichte der Baukunst von Perikles bis auf Diocletian. Nach Rom zurückgekehrt, fanden Stuart und Revett um 1762 hier die Bequemlichkeit ihre Zeichnungen von Strange und Bezaire stechen zu lassen und bald darauf erschien das epochemachende Werk: «The antiquities of Athens von James Stuart und Revett». Im Jahre 1734 hatte sich in England der Verein der Dilettanti gebildet, d. h. eine Gesellschaft vornehmer Männer, die Italien bereist hatten, anfangs nur zu freundschaftlichem Verkehr vereinigt. Von 1764—1766 richtete dieser vielvermögende Verein sein Augenmerk auf die Erforschung der jonischen Alterthümer. Der Kunstgelehrte Dr. Richard Chandler, der Architekt Revett und der Maler Pars wurden auf Kosten der Gesellschaft nach Kleinasien geschickt, später nach Griechenland, und 1776 erschien die Frucht dieser Arbeiten: «Travels in Greece and in Asia-Minor etc.» Als Revett 1764 die Façade der Propyläen der Atheniensischen Akropolis zeichnete, waren die Giebel und die Kapitäle der jonischen Säulen bereits verloren gegangen. Später kam immer mehr abhanden, denn der Geschmack, der sich im übrigen Europa für die antiken Skulpturen entwickelte, wurde nun eine neue Ursache zu Zerstörungen an den antiken Monumenten. So brachte der Graf von Choiseul-Gouffier, französischer Gesandter in Kopenhagen, ein Stück des Frieses vom Parthenon nach Frankreich, das aber bereits heruntergefallen war.

Die Engländer Dawkins, Bouvery und Wood entdeckten 1751 die römische Wüstenstadt Palmyra und veröffentlichten 1753 und 1757 ihre Aufnahme. Adam und Clérisseau gaben ein Werk über den Palast Diocletian's zu Spalato heraus. Clérisseau hatte die römischen Thermen, die Hadrians-

villa, die Ruinen Bajaes, Veronas und Polas, später die Südfrankreichs, sorgfältiger gemessen als alle seine Vorgänger, selbst als Desjodetz. Pästum wurde 1750 durch englische Touristen auf der Jagd entdeckt und erst 1780 erschien die erste betreffende Publikation durch den Franzosen De la Gardette. Die sicilianischen Denkmale wurden erst in den letzten Jahren des Jahrhunderts in den Kreis der Betrachtung gezogen.

Man darf nun wohl fragen: Was war die Wirkung dieser zahlreichen Entdeckungen, Forschungen und kunsthistorischen Arbeiten auf dem Gebiete der antiken Kunst und besonders auf dem neu erschlossenen Felde des Altgriechischen? — Die Antwort wird immer lauten müssen: In der Folge nach Verlauf einiger Jahrzehnte, war die Wirkung eine im höchsten Sinne bedeutende, die Ursache einer totalen Revolution auf dem Gebiete der Kunst, welche nun die nationalen Eigenthümlichkeiten aufgebend, dem allgemeinen Ideale einer hellenischen Renaissance zusteuerte; aber für den Moment äusserte sich der Einfluss der neuen Ideen mehr negativ durch das Verdrängen der alten Renaissance in der Baukunst, durch fast gänzliche Vernichtung der Malerei und durch Modethorheiten in der Dekoration und dem Kunstgewerbe, welche das Neue in oberflächlicher und selbst lächerlicher Weise ausbeuteten. Selbst die Skulptur, auf die man es hauptsächlich abgesehen hatte, konnte aus dem Gebotenen zunächst keinen grossen Gewinn ziehen; zwar wurden die schlimmsten Ausschreitungen des Naturalismus beseitigt, aber eine mitunter leere Eleganz trat an die Stelle der technischen Triumphe und ersetzte nicht die mangelnde wahre Originalität.

In der italienischen Architektur erhält sich noch über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus ein durch die Rückwirkung der französischen Klassik vernüchterter Barockstil. Man hätte zum Beispiel glauben sollen, dass der Kardinal Albani, der Freund und Beschützer Winckelmann's, seine berühmte Villa in Rom, die unter den Augen und mit Beihülfe des Letzteren entstand, im Geschmacke der herkulanischen oder pompejanischen Muster erbaut hätte, aber dies war durchaus nicht der Fall. Allerdings nannte man damals den Stil der Villa «altrömischen Geschmack» und den Kardinal «den Hadrian» des 18. Jehrhunderts, aber in Wirklichkeit war es noch das alte Barock, das hier zur Anwendung kam. In Neapel war es nicht anders, wie das Schloss von Caserta beweist, durch Vanvitelli in trockenster Nachahmung Juvara's errichtet. Erst später kam der Zopfstil à la greque durch Piranesi und andere, ebenfalls nach französischem Muster, in Uebung, aber die altitalienische Tradition der echt monumentalen Renaissance brach immer wieder durch und es entstanden immer noch Bauten, die sich den älteren, aus dem Anfange der Spätrenaissance, würdig und ohne sonderliche Abweichung anreihen

lassen. Ferdinando Fuga, Alessandro Galilei und Simonetti gehören noch in die Reihe der grossen italienischen Architekten. In der Skulptur fehlt dagegen eine neue Auffassung und namhaftes Talent. Die italienische Malerei dieser Zeit vertritt der Deutsche Rafael Mengs, der Freund Winckelmann's. Sein Stil ist ein neuer von Correggio und Rafael abstrahirter Eklektizismus. Sein Deckenbild in der Villa Albani, «der Parnass», ist zum ersten Male wieder ohne Untensicht gemalt, verräth aber in der Komposition und den einzelnen Figuren die archäologischen Studien.

Innere politische Ereignisse konnten der italienischen Kunst dieser Zeit keinen Anstoss geben; die etwaigen Bewegungen kamen von Aussen. Das wichtigste kirchenpolitische Ereigniss war die durch Papst Clemens XIV. Ganganelli, im Jahre 1773 erfolgende Aufhebung des Jesuitenordens, und da der Orden in seinen Bauten ein Hauptträger des Barockstils gewesen war, so hatte dies Ereigniss auch eine gewisse kunstgeschichtliche Bedeutung. — Die italienische Litteratur folgte immer noch der französischen. Scipio Maffei († 1755) schrieb in diesem Sinne seine Tragödie Merope. Auch die Novellendichtung folgte dem frivolen französischen Tone. Im Lustspiel arbeitete Goldoni (1707—1793), nach dem Vorbilde Molière's, während Gozzi (1718 bis 1802) auf die altitalienische Commedia dell' arte zurückgriff.

Wenn der praktische Einfluss der neuen Entdeckungen auf dem Gebiete der bildenden Kunst am Orte selbst, in Italien, momentan so gering war, so darf man sich nicht wundern, wenn von einer sofortigen Wirkung weiter ab noch weniger zu spüren gewesen ist. In Frankreich wurde zwar das Genre Rocaille, kurz nach der Mitte des 18. Jahrhunderts bei den öffentlichen Bauten verdrängt und der bald danach fallende Zeitpunkt des Todes der Marquise von Pompadour (1764) bezeichnet so ziemlich das Ende dieser Stilrichtung, auch in den anderen Kunstzweigen. Die Veröffentlichung der Pitture di Ercolano, um 1765, hatte in Frankreich elektrisirend gewirkt und zwar zunächst auf das Kunsthandwerk. Man ergab sich dem Geschmack für die Antike mit einer solchen Leidenschaft, dass man vier Jahre später bereits die äussersten Grenzen überschritten hatte; Bronzen, Schnitzereien, Gemälde, Tabaksdosen, Fächer, Ohrringe, Möbel, alles ward à la greque. Uebrigens nahm man es auf diesem Gebiete nicht so ernsthaft, man war vom Bisherigen übersättigt und wollte zur Abwechselung einmal wieder grade Linien haben.

Indess bereitete sich in Frankreich die politische und sociale Revolution vor. Die Regierung hatte sich durch die Resultate des siebenjährigen Krieges mit Schande bedeckt und das Land ging finanziell dem Bankerott entgegen. Die Sitten waren verdorben und auch in der Litteratur gab es einen Stil Pompadour, der sobald nicht weichen wollte. Die bodenlos unsittlichen Ro-



mane Crébillion's des Jüngern (1707—1772), des Marquis de Sade († 1814) und anderer gehören dahin. Zugleich folgte den nur negirenden Vorarbeitern der Revolution, wie Voltaire und den Encyclopédisten, Diderot (1712—1784) uud d'Alembert (1712—1784), der positive Revolutionär Jean Jaques Rousseau (1712—1778) mit seinem «Contrat social», dem Muster-System des abstrakten Radikalismus für die späteren Schreckensmänner der Revolution. Damit mischte sich eine gewisse Ueberschwänglichkeit im Humanismus; die Regierung Louis XVI. war die der Wohlthätigkeit und die Philosophen erfanden jetzt erst die Bezeichnung «Philantropie». In der praktischen Justizpflege wurden allerdings noch die Folterinstrumente und die komplizirt grausamsten Todesstrafen in Anwendung gebracht, und diese Umstände sind allerdings geeignet, jede Uebertreibung der humanistischen Bestrebungen zu rechtfertigen.

Unter den bildenden Künsten war es zuerst die Architektur, welche in Frankreich eine Rückkehr zum Einfachen versuchte und in dieser Art sehr Bemerkenswerthes hervorbrachte. Servandoni mit seiner Façade für St. Sulpice in Paris und Gabriel mit seinen Gebäuden an der Place de la Concorde, der erstere bereits 1732, der andere kurz vor der Mitte des Jahrhunderts, suchten den Klassizismus Perrault's wieder zu beleben; aber der Architekt Soufflot, der die neuklassische Bewegung in Rom mit erlebt hatte, brachte in seiner Kirche St. Geneviève zu Paris, dem späteren Pantheon, bereits ein Bauwerk zu Stande, welches als erstes bedeutendes Beispiel eines der Antike mit Entschiedenheit zugewendeten Geschmacks gelten kann. Die Skulptur hatte am wenigsten Vortheil von der neuen Richtung. Die Wiedergabe des echt historischen Porträtcharakters gelang schon lange nicht mehr und konnte auch von der nebelhaften Richtung auf die Antike nichts wiedergewinnen. Handelte es sich um ideale Aufgaben, so griff man immer wieder zu den alten berninischen Mitteln, den übertriebenen in affektvolle Handlung übergehenden Allegorien. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts gab die beginnende Neuklassik, in der Schule David's, der Skulptur eine neue, wenn auch nicht glückliche Richtung in der archäologisch aufgefassten, unfreien Nachahmung der griechischen und römischen Antike. Mit der französischen Monumentalmalerei ging es zu Ende; der charakteristische Ausdruck der Zeit war die Genremalerei eines Greuze, die sich mit den Rührstoffen des bürgerlichen Lebens befasste. Es ist etwas von der philosophischen Auffassung Diderot's in diesen Bildern.

In Deutschland ergiebt sich in dieser Zeit keine neue Richtung; der bereits herrschende Zopfstil wird durch den Zusatz von etwas Antike nicht viel schmackhafter. Indess wäre es falsch sich vorzustellen, dass jetzt nichts von Bedeutung geschähe, dazu war noch zu viel gute Renaissance-Tradition

vorhanden. In Berlin wurden noch in der Spätzeit Friedrich's des Grossen Bauwerke von grossartig dekorativem Charakter geschaffen, wie die Gensdarmenthürme Gontard's, leider in einer kaum monumental zu nennenden Technik, aber in Absicht auf Wirkung von den neueren Bauten unübertroffen. In Stilfragen herrscht allerdings ein wilder Eklektizismus; das alte Barock, das Roccoco und der klassizirende Zopfstil gehen gleichzeitig nebeneinander, mitunter sogar an demselben Bauwerke. Auf das Bauen der zeitgenössischen Künstler übten Winckelmann's Lehren überhaupt keinen vortheilhaften Einfluss; denn man war durch diese zu dem Grundsatz gekommen, dass das Schöne vornehmlich in den Proportionen bestehe und dass ein Gebäude durch sie allein seine Wirkung übe, ohne Zuthun der Zierrathen, zu denen man auch Skulptur und Malerei rechnete. Man bedachte nicht, was bei ähnlichen Grundsätzen aus der griechischen Monumentalkunst geworden wäre. Ganz auffällig ist die Impotenz, in welche sich Malerei und Skulptur durch die neuen Ansichten versetzt sehen. Die der Zeit nach ersten Produktionen der Winckelmann'schen Schule zeigen nichts als ein schattenhaftes Gemisch von Reminiscenzen einer hinschwindenden Vergangenheit, weil die Künstler, wenn sie hätten natürlich sein wollen, fürchten mussten, doch wieder in das alte verfehmte Barock zu verfallen. Oeser, der Freund Winckelmann's in Leipzig, ist in der Malerei ein Beispiel dieser übergeistreichen, aber in ihren Leistungen ungenügenden nebulistischen Richtung. Was sollte man auch mit den dichterischen Vorstellungen des naiven Griechenthums anfangen, wenn man sich der künstlerischen Mittel beraubte, derartiges darzustellen? Mit dem Aufhören des Geschmackes an der Monumentalmalerei ging selbst die Technik derselben verloren, denn während noch in den sechsziger Jahren des Jahrhunderts die letzten vortrefflichen Fresken entstehen, ist etwa 60 Jahre später für Overbeck und Cornelius die Freskomalerei eine Sache, die erst wieder entdeckt werden muss. Geistreiche Radirungen, wie die von Chodowiecki, sind die bedeutendsten malerischen Leistungen der klassizirenden Zopfzeit.

In der deutschen Litteratur bereitet sich eine neue bedeutende Entwickelung vor, die aber erst für die folgende Periode der Neuklassik ihre Früchte bringt. Wieland (1733—1813) ist in seiner ersten Zeit als Dichter noch der bezeichnende Ausdruck der Zopfzeit. Er erscheint anfangs von Voltaire und Crébillion inspirirt, aber seine Uebersetzung Shakespeare's weist auf andere Bahnen hin, und sein Oberon gehört bereits einer neu beginnenden Richtung an. Klopstock (1724—1803) will ganz deutsch sein, muss aber dennoch dem elegisch-empfindsamen Tone der Zeit huldigen, der dann bei Jean Paul Richter (1763—1825) am stärksten, als ein Nachhall der Zopfzeit hervorbricht. Der bedeutendste deutsche Dichter dieser Periode, Lessing (1729—1781), ist

zugleich der Zeit nach als der erste Dichter der neuklassischen Periode anzusehen. Seine Wirksamkeit für die nationale Wiedergeburt, in der Litteratur und auch in der bildenden Kunst, ist vielleicht sogar für die letztere höher anzuschlagen, als die Winckelmann's. Lessing's «Laokon» wurde zu einem Grenzstein für die pseudoklassischen Bestrebungen der Nachahmer der Franzosen und begründete eine neue ästhetische Kritik. Seine Dramen sind durchaus Musterstücke für eine künftige nationale Dichtung. Kant, der grosse Philosoph (1724—1804), brachte eine radikale Umgestaltung aller wissenschaftlichen Disziplinen hervor. Die Jugendjahre Goethe's und Herder's fallen ebenfalls noch in die Zopfzeit, aber ihre ersten dichterischen Thaten sind sofort ein Protest gegen den damals herrschenden Geist.

Von den praktisch erfolgreichen Bemühungen der Engländer um die Erforschung der griechischen Baudenkmäler war schon die Rede. In der Architektur wurde den englichen Künstlern der Uebergang zum klassizirenden Zopfstile verhältnissmässig leicht, denn abgesehen von der jetzt erst erworbenen reineren Bildung des Details, zeigte die noch immer in Wirksamkeit bleibende Fortsetzung der palladianischen Schule des Inigo Jones eine ähnliche Richtung. Das Schloss Sommersethouse, eines der bedeutendsten Bauwerke aus der Regierungszeit Georgs III., von Chambers errichtet, trägt noch diesen Charakter. Die Architekten Gebrüder Adam folgten in dieser Bahn, mit einem Anschein von Originalität, wie sich in der Hauptanordnung des von demselben erbauten Schlosses Keddlestonhall kundgiebt. Uebrigens bleibt, für das englische Landschloss dieser Zeit, der durch mehrere Geschosse gehende Säulenportikus auf rustizirtem Unterbau die typische Form. Zuerst in Europa, kommt in England bereits in den funfziger Jahren des 18. Jahrhunderts die Neugothik wieder auf, ganz verschieden von der gothischen Renaissance Wren's und seiner Schule. Diesmal heftete sich die Nachahmung an das gothische Detail ohne Rücksicht auf die ursprüngliche Bestimmung desselben. Zu dieser romantischen Regung hatte ein Dichter, Horace Walpole (1716—1797), nicht blos die litterarische Anregung gegeben durch seinen Roman «The castle of Otranto», sondern auch das praktische Beispiel durch den Bau seiner Cottage zu Strawbury-Hill. Die allgemeine Empfindsamkeit der Periode fand in Lawrence Sterne (1713—1768) und in Oliver Goldsmith (1728—1774) ihre litterarischen Vertreter, dabei bleibt der erstere nicht ohne einen Anflug der französischen Frivolität.

Der französische klassizirende Zopfstil, das Genre Louis XVI., fand in den englischen Bauwerken gar keinen Eingang, dagegen drang dasselbe in das Dekorations-, Geräthe- und Möbelwesen ein, allerdings mit derselben Beschränkung wie dies auch schon mit dem Roccoco in England der Fall ge-

wesen war. Endlich bildet sich in dieser Zeit durch Josua Reynolds eine eigenthümliche englische Malerschule, wenn auch eklektisch danach strebend die Vorzüge der grossen Italiener mit denen der Niederländer zu vereinigen, so doch mindestens in den Stoffen national, wie die Bilder für die Shakespearegalerie beweisen.

In den Niederlanden hatte sich schon früh der neuklassische Zopfstil ausgebildet, denn man hielt sich eng an die Franzosen. Der belgische Architekt Dewez baute seine zahlreichen Kirchen im Sinne von Soufflot. In der holländischen Litteratur beginnt am Ende des Jahrhunderts der Deutschenhass sich zu äussern, mit Willem Bilderdijk (1756—1831), einem fruchtbaren, aber holländisch-philisterhaften Dichter nach Boileau'scher Regel. — In der spanischen Litteratur macht sich seit der Mitte des Jahrhunderts eine Opposition gegen das französische Wesen geltend, aber die bildende Kunst tritt nirgends aus der üblichen Zopfschablone heraus. — Der dänische Dichter Ewald (1743—1781) wandelt wieder auf nationalen Bahnen, indess beginnt in Schweden der pseudoklassische Gallicismus erst recht, als derselbe in Deutschland und England bereits beseitigt war. Erst der Dichter Bellmann (1741 bis 1795) schlägt wieder einen anderen volksmässigen Ton an. — Auch in Russland dauert der französische Einfluss noch lange fort. Die Isaakskirche in Petersburg wird nach der Mitte des Jahrhunderts als Nachahmung des Pantheons in Paris begonnen und der Taurische Palast greift sogar wieder auf das Muster von Trianon zurück.

1. Der klassizirende Zopfstil in Italien, 1740—1780.

Im Süden Italiens, in Rom und Neapel, die jetzt zusammengehen, herrscht noch lange hinaus das Barocko. Die Kirche S. Dorotea in Trastevere und die spanische Trinitarierkirche in der Via Condotti in Rom werden noch unter Papst Benedict XIV., Lambertini (1740—1758), in wildestem Barockstile gebaut. Indess herrscht daneben schon unter Clemens XII. ein anderer Geschmack, eine Rückkehr zu den Traditionen der älteren Spätrenaissance. Diese Richtung wird hauptsächlich durch die Architekten Galilei und Fuga vertreten. Papst Benedict XIV. war selbst sehr gelehrt, hatte vier Akademien auf dem Kapitol eingerichtet und trug Sorge um die Erhaltung der alten Baureste. Allerdings hinderte dies nicht, dass grade damals Posi die alte Bekleidung der inneren Attika des Pantheon von Verde antico fortnahm und dieselbe durch eine elende Stuckatur ersetzte. Dagegen geschah der Zerstörung des Kolosseums Einhalt; dasselbe wurde 1756 zur Chiesa

publica geweiht. In der römischen Kunstwelt machte sich damals ein starker Zug von Internationalität geltend, wie derselbe sonst in Italien nicht üblich zu sein pflegte. Der Deutsche Winckelmann erhielt 1763 die Stelle eines Oberaufsehers aller Alterthümer in und um Rom, der Architekt Vanvitelli war seiner Herkunft nach ein Holländer, und die Malerei beherrschte der Deutsche Mengs, also ebenfalls ein Ausländer. Der spezifisch französische Zopfstil fand in Piranesi und anderen eine schwache Vertretung in Rom. Indess behaupteten die besseren römischen Bauten dieser Zeit, in Absicht auf Monumentalität, doch einen Vorrang vor denen der anderen Länder. Im Norden Italiens huldigte man in der Architektur schon länger der erneuten Nachfolge des Palladio, dessen Klassizismus der Richtung der Zopfzeit am nächsten lag, wie dies ja auch seine in dieser Periode durch alle europäischen Länder gehende Nachahmung beweist.

In der Malerei stritten sich verschiedene Richtungen um den Preis: die alte Barockrichtung, vertreten durch Battoni, die französische Nachahmung des Natoire und der klassische Eklektizismus des Deutschen Rafael Mengs. Der letztere siegte, sein Parnass in der Villa Albani, zum ersten Male wieder ohne Untensicht gemalt, fand allgemeine, sogar über den Werth des Geleisteten hinausgehende Bewunderung. In der Skulptur blieb die nachberninische Richtung meist talentlos vertreten herrschend, denn der namhafte Antonio Canova (1757 — 1822) gehört mehr in die am Ende des Jahrhunderts aufkommende akademisch neuklassische Periode als in die Zopfzeit.

a) Architektur.

Die Kirchenfaçaden werden kurz vor der Mitte des 18. Jahrhunderts wieder gradlinig; so die sehr kolossale von S. Pietro in Bologna und die noch mehr klassizirende am neuen Dom zu Brescia. In Rom vertritt dieselbe Richtung die Façade von S. Giovanni de' Fiorentini, welche Aless. Galilei an Stelle des durch Nachlässigkeit verloren gegangenen Entwurfes Michelangelo's nach seinem Plane ausführte. Von Galilei ist auch die Façade des Laterans, in der das vorgeschriebene Motiv einer oberen Loggia über einem unteren Vestibul, wahrhaft grossartig von einer Halle mit einer Ordnung eingefasst ist, die sich oben in fünf Bogen, unten in fünf Durchgängen mit gradem Gebälk öffnet. Fuga, welcher 1743, also einige Jahrzehnte später, nach einem ähnlichen Programme die Façade von S. Maria maggiore baute, kehrte zu dem System zweier Ordnungen zurück und schuf ein Werk, welches zwar durch reiche Abwechselung und durch den Einblick in die Loggia und das Vestibul



malerisch wirkt, aber selbst abgesehen von den ausgearteten Einzelformen kleinlich und durch die Seitenfaçaden gedrückt erscheint. Gleichzeitig entstand freilich noch die gebogene Façade und Vorhalle von S. Croce in Gerusalemme von Gregorini. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts machte man ernstlichere Versuche den Klassizismus zu erneuern, aber dafür waren in Italien weit weniger die Stuart'schen Abbildungen der Alterthümer von Athen massgebend, als das erneute Studium der römischen Ruinen. Die Phantasie der Barockkunst war zwar verflogen und der Kultus, den man in Oberitalien dem Palladio widmete, kam einer trockneren Richtung zu Hülfe. Das modische Dekorationsgenre, welches man in Paris in den letzten sechsziger Jahren erfunden hatte und «à la greque» nannte, fand auch in Rom Eingang. Piranesi baute in diesem französirenden Zopfstile die Kirche und den Vorplatz der Priorata di Malta. Den meisten Widerstand gegen jede Neuerung leistete jetzt wie früher der römische Palaststil, der auch in der ausgelassensten Barockzeit immer seine konstante monumentale Physiognomie bewahrt hatte. — Der grösste italienische Architekt in der Spätzeit des 18. Jahrhunderts ist wohl Michelangelo Simonetti, welcher unter Pius VI. im Vatikan die Scala delle Muse, die Sala rotonda und die Sala a croce greca mit der herrlichen Doppeltreppe erbaute. Die Familie Pius VI. baute durch Morelli den Pal. Braschi, welcher nur in den Detailformen den neuen Klassizismus zeigt und durch seine herrliche Treppe berühmt ist. In Bologna ist in demselben Sinne der Pal. Ercolani von Venturoli mit grossem schönen Treppenhaus errichtet. In Genua das Treppenhaus im Pal. Filippo Durazzo von Tagliafico und die jetzige Front des Pal. Ducale vom Tessiner Simone Catoni, dann der Saal des Pal. Serra von dem Franzosen de Wailly im französischen Zopfstil. Seit 1796 wurde durch die beginnenden Kriege der Wohlstand Italiens vernichtet und die Entwickelung seiner Kunst auf eine Zeit unterbrochen.

Alessandro Galilei (1691—1737 oder 1751), ein florentinischer Architekt, dessen Ruhm sich erst in Rom, wohin ihn Papst Clemens XII. (1730—1740) berufen hatte, entwickelte. Von ihm 1734 die grossartige Façade der Chiesa S. Giovanni de' Fiorentini zu Rom, am Tiberufer, am Anfange der Via Julia belegen. Die Kirche war im Beginn des 16. Jahrhunderts durch verschiedene Architekten erbaut. Von Michelangelo war ursprünglich ein Façadenentwurf vorhanden, der aber verloren ging (Qu. Letaroully III., pl. 255). Die Hauptfaçade der Basilika San Giovanni in Laterano zu Rom ist ebenfalls 1734 von Galilei errichtet, unter Clemens XII. (Fig. 293). In diesem grossen Werke spricht sich die Rückkehr zur römischen Antike mit Macht, aber auch mit einer gewissen Trockenheit aus, welche in Rom keinen Beifall fand. Galilei's Ruhm beruht deshalb noch mehr auf der, in derselben Kirche,

ebenfalls 1734 errichteten, eleganten und prachtvollen Kapelle Corsini, der ersten zur Linken. Clemens XII. erbaute diese Kapelle zum Andenken an seinen Vorfahren Andrea Corsini, Bischof von Fiesole. Hier ist alles vereinigt, glänzende Dekoration, kostbare Marmorarten, Statuen, Basreliefs, Malereien, Mosaiken und vergoldete Stucko's. Die Kapelle ist ein Hauptwerk dieser Zeit (Qu. Letaroully II., pl. 224 und pl. 227). An der vorher erwähnten Hauptfront von S. Giovanni hat Galilei eine grosse korinthische Säulenordnung



Fig. 293. Façade von S. Giovanni in Laterano. Rom.

auf hohen Pidestalen angebracht, welche zwei Geschosse einschliessen. Die Pidestale wirken nicht vortheilhaft und die eingeschlossenen kleineren Ordnungen sind zu Einfassungen der Oeffnungen heruntergedrückt, auch die abschliessende Balustrade ist zu hoch und die bekrönenden Figuren zu kolossal. Das Ganze ist aber doch von mächtigster Wirkung und in dieser Zeit nirgends übertroffen.

Ferdinando Fuga, geboren 1699 in Florenz, ebenfalls einer der berühmtesten Architekten Italiens im 18. Jahrhundert, wurde von Papst Clemens XII. zu grossen Aufgaben berufen. Er beendete den Palast von Monte Cavallo und erbaute nach seinem Plane den Pal. della Consulta zu Rom, Piazza di monte Cavallo, 1736 unter Clemens XII. für das Tribunal der Sagra consulta; später wurde der Palast die Kaserne der Nobelgarde. Der Plan des umfang-

reichen Gebäudes ist mit Geschick entworfen, das Vestibul sehr vornehm einfach, mit elliptischen Kuppelgewölben überdeckt. Die Treppe ist grossartig, zweiarmig bis zum obersten Stockwerk führend. Der Hof und die Façade edel durchgebildet im klassizirenden Geschmacke der Zeit (Qu. Letaroully I., pl. 29). Der Pal. Corsini, Via della Longarara, in welchem 1689 Königin Christine von Schweden starb, wurde 1732 vom Kardinal Neri-Corsini angekauft und grösstentheils von Fuga umgebaut. Die Hauptdisposition hat grosse Schönheiten. Ganz von Fuga sind die Mittelpartie, das grosse Vestibul, die Haupttreppe, die beiden kleinen Höfe und die anstossenden Portiken. Besonders ist die grosse Treppe von vornehmer und grossartiger Wirkung (Qu. Letaroully II., pl. 191). Die Basilika S. Maria Maggiore wurde unter Benedict XIV. seit 1743 durch Fuga vollständig restaurirt und mit einer neuen Façade versehen. Das Presbyterium wurde tiefer gelegt, der Altar der Confessio erneuert, das alte Pflaster wieder hergestellt, Marmorpilaster an den Wänden des Seitenschiffes hinzugefügt und die Gewölbe mit vergoldeten Stucko's dekorirt. Die Hauptarbeit bildete die neue Façade, wieder in zwei Ordnungen, unten eine architravirte Vorhalle, darüber die Loggia mit Rundbogen (Fig. 294). Dem Papst war der Bau zu lebhaft und lustig und diese Kritik hatte nichts Unberechtigtes, denn die Giebel unten und oben und die Erhöhung der mittleren oberen Arkaden wirken unruhig und kleinlich (Qu. Letaroully III., pl. 304). Die Restauration der Chiesa S. Cecilia in Trastevere hatte Fuga bereits 1725 beschäftigt; hier ist die Crypta interessant (Qu. Letaroully III., pl. 315). In Rom hat Fuga noch den Pal. Petroni auf der Piazza di Gesu und die Kirche della Morte an der Strada Guilia erbaut. Mehrmals nach Neapel berufen, hat Fuga dort 1757 das Albergo reale degli poveri und den Camposanto mit einer Kirche und einem Verwaltungsgebäude erbaut. Die Kathedrale von Palermo verdankt ihm eine Anzahl Verschönerungen.



Fig. 294. Façade von S. Maria Maggiore. Rom.

Gleichzeitig mit Fuga's Façade von S. Maria Maggiore erbaute Gregorini die Façade und Vorhalle von S. Croce in Gerusalemme in Rom, im alten Barockstil. Dagegen gehört Paolo Posi aus Siena (1708—1776) bereits

zu den echten Zopfstilarchitekten. Er nahm im Pantheon die alte Verde antico-Verkleidung der Attika im Innern ab und ersetzte dieselbe durch eine Stuckdekoration. Giov. Batista Piranesi aus Venedig (1717—1778), der mit Recht berühmte Stecher, als solcher ein Nachfolger und Schüler Vasi's, der Rembrandt der antiken Ruinen, gehört als Architekt zu den Nachahmern des französischen Zopfgenres; er erbaut Kirche und Vorplatz der Priorata di Malta in Rom und 1765 die Kirche S. M. Aventina. Francesco Ferrari errichtet gegen 1750 S. Agata in Suburra in Rom und anderes. Einer der Hauptarchitekten dieser Zeit, mindestens was den Umfang der ausgeführten Arbeiten anbelangt, war Ludovico Vanvitelli, geboren zu Rom 1700, ge-

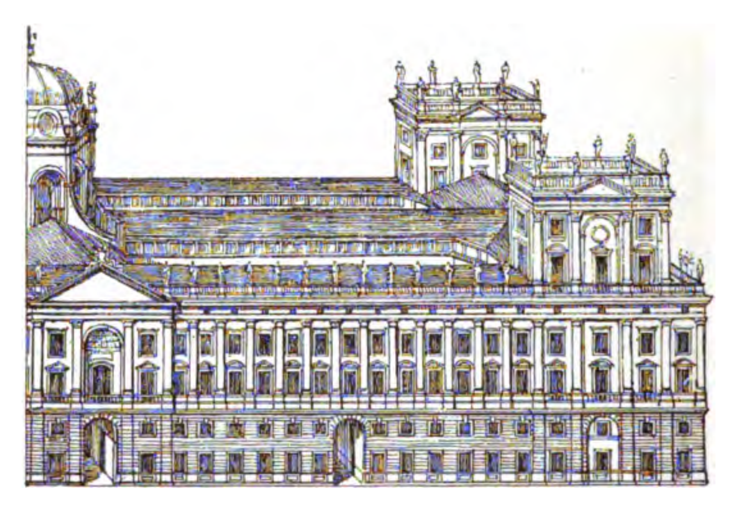


Fig. 295. Façadentheil vom Palast zu Caserta (n. Fergusson).

storben 1773. Sein Vater Caspar van Vitel, zu Utrecht geboren, kam als Maler nach Rom. Der Sohn Ludovico galt schon sehr früh als geschickter Maler und studirte später unter Juvara Architektur. Die ersten Bauten Vanvitelli's sind: die Restauration des Pal. Albani in Urbino und in derselben Stadt die Neubauten der Kirchen S. Francesco und S. Domenico. Mit 26 Jahren wurde Vanvitelli zum Architekten der St. Petersbasilika in Rom ernannt und liess daselbst Mosaikmalereien ausführen. Bei der Konkurrenz für die Façade von S. Giovanni in Laterano, in der Galilei siegte, mit diesem und Salvi betheiligt, erhielt Vanvitelli als Entschädigung die Bauten in Ancona. Hier führte er ein Lazareth aus und eine Anzahl Kirchen-Restaurationen, machte dann 1745 für Mailand ein Projekt zum Portale des Doms, welches nicht zur Ausführung kam. Nach Rom zurückgekehrt, führte Vanvitelli unter Benedict XIV. einen grösseren Umbau der Kirche S. Maria degli Angeli an der Piazza de Termini aus, wodurch der ursprüngliche Plan des Michelangelo

ganz verändert wurde. Die Kirche erhielt die Form eines griechischen Kreuzes und der von Michelangelo herrührende Raum wurde zum Querschiff (Qu. Letaroully III., pl. 316). Ausserdem vergrösserte Vanvitelli die Bibliothek des Jesuiten-Collegiums in Rom und baute daselbst das Kloster San Agostino. Das Hauptwerk Vanvitelli's ist das Schloss von Caserta bei Neapel für den König Karl III., den späteren König von Spanien, seit 1752 erbaut. Der Grundplan, ein längliches Viereck, ist im Innern durch ein kreuzförmiges Gebäude in vier grosse Höfe getheilt. Aussen erhebt sich auf einem Unterbau, welcher das Erdgeschoss und eine Mezzanine einschliesst, eine jonische Ordnung. An den Ecken und in der Mitte Säulen, dazwischen Pilaster durch zwei Stockwerke gehend, im Fries noch einmal Mezzanin-Fenster. Der Abschluss des Baues ist durch eine Balustrade bewirkt und über den Ecken befindet sich eine Art Belvedere von zwei Stockwerken mit durchgehenden korinthischen Säulen. In der Mitte der inneren Kreuzarme erhebt sich eine Kuppel (Fig. 295). Der Stil ist der langweiligste Zopf ohne irgend welche künstlerisch interessante Einzelnheiten. Grossartiger ist die für das Schloss angelegte Wasserleitung (Qu. Vanvitelli, Dichiarazione etc. di Caserta). In Neapel selbst baute Vanvitelli eine Kavalleriekaserne, die dorische Kolonnade am Largo di Spirito Santo, die Kirchen St. Marcellino, della Rotonda und S. Annunziata von 1757—1782, ausserdem den Pal. Angri an Piazza delle Spirito Santo. Gleichfalls von ihm, die Façade des Palastes Genzano zu Fontana Medina und die Vollendung des Palastes Calabritto zu Chiaia.

Nicola Salvi aus Rom (1699—1751) errichtete unter Clemens XII. 1743 die jetzige Dekoration der Fontana di Trevi in Rom, als sein hervorragendstes Werk. Die Statuen von Peter Bracci und Philipp Valle wurden erst 1762 enthüllt (Qu. Letaroully III, pl. 348). Die Villa Bolognetti bei Rom, vor der Porta Pia, um 1743 für den Kardinal Mario Bolognetti von Salvi in sehr klassischer Architektur errichtet. (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.) Tommaso de' Marchis baute 1744 die Kirche S. Alessio, auf dem Aventinischen Hügel in Rom belegen, fast ganz neu und vergrösserte das Kloster.

Antonio Canevari und Antonio dell' Elmo bauten die königliche Villa zu Portici bei Neapel zur Aufnahme der herkulaneischen Funde. Dieselbe war 1758 noch nicht ganz vollendet. Canevari und Matteo Sassi erbauten 1725 die Façade von S. Paolo ausser den Mauern zu Rom, die 1823 abbrannte.

Ein bedeutsamer Bau in Rom, die Villa Albani, ist im Anfang der funfziger Jahre begonnen und erst 1763 beendet. Der eigentliche Baumeister war der Kardinal Albani selbst. Carlo Marchionni, sein Architekt, war noch ein letzter Vertreter des Barockstils, als durch Algarotti und Piranesi

bereits der Zopf aufgekommen war. Das Casino der Villa hat in den Gewölben und Gliederungen noch die starke Ausdrucksweise des Barockstils, erst im Billardsaale sieht man herkulaneische Grottesken. Der Franzose Clérisseau, geboren 1718, Architekt und Maler, dekorirte den Saal des Kaffeehauses. Das Hauptinteresse an der Villa knüpft sich aber an das Deckenbild des grossen Saals im Hauptgebäude, den Parnass von Rafael Mengs, das erste Lebenszeichen neuerer deutscher Kunst in Rom. Marchionni baute noch 1763 den Chor des Laterans und 1776—1784 unter Pius VI. die Sakristei von St. Peter als selbstständigen mit der Kirche durch eine Gallerie in Verbindung stehenden Bau.

Michelangelo Simonetti aus Rom (1724—1781), einer der talentvollsten späteren Architekten, baut unter Pius VI. die schöne Doppeltreppe im Vatikan und mit Guiseppe Camporesi zusammen, gegen 1780, das Museo Pio-Clementino. Schon Papst Clemens XIV. hatte seit 1769 den Plan gefasst ein neues Museum im Vatikan zu gründen und Giov. Bapt. Antonio Visconti, der Nachfolger Winckelmann's als Präsident der Alterthümer seit 1767, war hierauf nicht ohne Einfluss. Die Facade von S. M. in Aquiro degli Orfanelli, um 1780 erbaut, ist ebenfalls ein gemeinschaftliches Werk von Simonetti und Camporesi. Cosimo Morelli erbaut gegen 1790, für die Neffen Papst Pius VI. den Pal. Braschi in Rom an Piazza Navona. Die Façade ist einförmig und charakterlos, aber die Treppe ist ganz vorzüglich durch ihre Anordnung und durch die Ausführung in kostbarem Material. Die Säulen derselben von rothem Granit, die Pilaster aus Marmor von verschiedenen Farben, Stufen und Baluster aus weissem Marmor. Die Gewölbe sind gemalt (Qu. Letaroully II., pl. 196).

In Florenz, das sich niemals dem Barockstile voll angeschlossen hatte, baute Ruggieri 1736 das Innere von S. Felicità, noch ganz im Geiste des 16. Jahrhunderts. Dagegen wird in Bologna der Palast Ercolani, mit herrlichem Treppenhause, von Venturoli im neu-klassischen Geschmacke errichtet.

In ganz Oberitalien hatte ein Zurückgehen auf Palladio stattgefunden, man fand von den Werken dieses Meisters den leichtesten Uebergang zum klassizirenden Zopfstil. In Venedig hatte bereits Giovanni Scalfarotto, 1718 bis 1738 arbeitend, die runde Kirche S. Simone minore und das Innere der Kirche S. Rocco, mit Beibehaltung der von Buono angelegten Hauptkapelle, in dieser reaktionären Richtung erbaut. Giorgio Massari folgte in demselben Sinne nach. Von ihm sind: die Façade der Akademie, das dritte Stockwerk des Pal. Rezzonico, 1726—1743 die Kirche Gesuati alle Lattere belegen, der Pal. Grassi an S. Samuele, gegenwärtig Gasthof, und 1736 das Innere der Kirche S. Ermagore e Fortunato. Ebenfalls von ihm, die Kirche della Pietà und die Haupt-

kapelle von S. Maria della Fara. Bernardino Maccarucci († 1798), ein Schüler von Massari, erbaute die Kirche S. Leonardo, jetzt aufgehoben, dann die Façade der Kirche S. Rocco, wobei er sich bemühte, den Stil der nebenstehenden Confraternità di S. Rocco nachzuahmen. Matteo Lucchesi, 1705—1776, ein ebenso eifriger Verehrer des Palladio, baut die Kirche S. Giovanni in Oleo, dann das Ospedaletto bei S. Giovanni e Paolo. Tommaso Temanza (1705—1787), ein Schüler des Scalfarotto, und als Architekturschriftsteller durch seine Biographien der venetianischen Architekten bekannt, baut die Kapelle S. Gherardo Sagredo, in der Kirche S. Francesco della Vigna. Von Simone Cantoni eine Front des Dogenpalastes in dieser Zeit. Der letzte dieser venetianischen Architekten Antonio Selva (geb. 1753), ein Schüler des Temanza, hatte in Paris studirt. Von ihm der Pal. Erizzo, al ridotto belegen, die Scuola della Carità für den Gebrauch der Akademie und zur Gemäldegallerie eingerichtet, und die Kirche del Nome di Gesu erbaut. Sein Hauptwerk ist das 1792 eröffnete Theater la Fenice in Venedig. Der Plan rührte aus einer Konkurrenz her und war von Bianchi. Den Theatersaal kopirte Selva vom Theater Balbi Mestre, welches 13 Jahre früher von Maccarucci erbaut war. Im Jahre 1836 brannte la Fenice in Folge der Luftheizung gänzlich aus und wurde mit Abänderungen wieder aufgeführt. Die Anlage der Giardini publici in Venedig rührt ebenfalls von Selva her.

In Verona war Graf Alessandro Pompei, eigentlich Kunst-Dilettant, ein entschiedener Nachfolger des Palladio. Er erbaute auf seinem Gute Illagi seinen eigenen Palast, dann in der Umgegend von Verona die Paläste für die Grafen Pindeamonti und Giuliari. In Verona selbst erbaute Pompei um 1745 das Museo lapidario, um 1753 die Dogana, beide mit graden Gebälken und antiken Zwischenweiten, und das Gebäude der philharmonischen Gesellschaft. — Der Pal. Cordellina in Vicenza um 1750 von Calderari, in Nachahmung Palladio's erbaut, mit schöner Doppelordnung in der Façade und im Hof. Das Gebäude ist jetzt Scuola elementare. Von Guiseppe Piermarini, aus Foligno, 1774 der königliche Palast in Mailand und 1775—1779 die Villa zu Monza errichtet.

Einer der beträchtlichsten und aufwandvollsten Palastbauten Genuas, der Pal. Durazzo Marcello, nach den Plänen des Pietro Francesco Cantone und des Giov. Angiolo Falcone erbaut. Die grossen Treppen sind von Carlo Stefano Fontana, der eigens hierzu von Rom berufen wurde. Es ist einer der selten vorkommenden Paläste Genuas, in welchen Wagen einfahren können. Der Plan im alten Sinne, ganz auf grossartige Perspektive angelegt; der Blick reicht durch das Vestibul, die Treppen und den Hof bis in den Garten. Der Hof ist ohne Hallen, bietet aber in der Ansicht gegen das Vestibul

und die Treppen hin ein reiches Bild. Sonst ist hier die klassizirende Architektur der Spätzeit ausgeprägt, eine Art Vertikalbildung tritt in der kräftigen Gliederung der Façaden durch Lisenen und die Zusammenziehung der übereinanderliegenden Fenster zu Tage, aber im Aeusseren und Inneren in monumentaler Schlichtheit (Qu. Gauthier, les plus beaux etc.). Von Gregorio Petondi der Pal. Balbi, von Tagliafico die schöne Treppe im Pal. Filippo Durazzo. Der Pal. Ducali an Piazza del Governo, zuerst durch den Lombarden An-

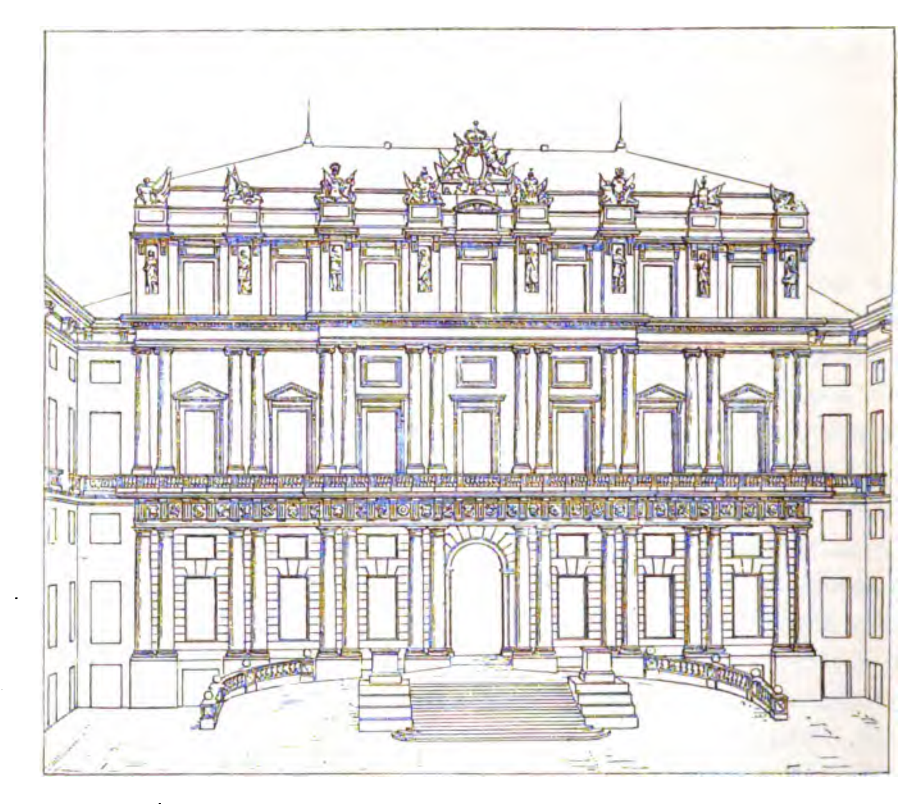


Fig. 296. Ansicht vom Pal. Ducale in Genua.

drea Vannone erbaut, brannte 1777 zum grossen Theile ab und wurde 1778 durch Simone Cantone aus Genua wieder aufgebaut. Aus diesem Neubau rührt her: die Façade, der grosse Saal des ersten Stockwerks und das Dachwerk, in dem kein Holz zur Verwendung kommen durfte. Ziegelbogen tragen grosse Schiefertafeln, auf denen eine zweite Lage kleinerer Schiefertafeln liegt. Die Façade und der Saal sind in einer wirkungsvollen klassizirenden Renaissance gehalten und zeigen wieder, dass in Italien die alte Tradition nicht so leicht zu verdrängen ist. Die, das Erdgeschoss und das erste Stockwerk bekrönenden, ganz durchgehenden Gallerien und Abschlussgesimse sind

ein sehr wirksames Motiv. Der grosse Saal durch zwei Geschosse reichend, mit einer Gallerie versehen, ist durch ein Tonnengewölbe im gedrückten Bogen geschlossen, hat unten korinthische Säulen und oben Hermen, auf denen die Gewölbrippen aufsetzen. Die Façade zeigt im Erdgeschoss Quaderschichten zwischen dorischen gekuppelten Halbsäulen, im oberen Geschosse gekuppelte jonische Halbsäulen und Fenster von einfacher Ausbildung. Die hierauf folgende Attika ist durch vorspringende Streifen und Figurennischen dazwischen belebt und trägt Trophäengruppen als Bekrönung. (Fig. 296.) Besonders diese Attika verleiht der Façade einen modernen Charakter. (Qu. Gauthier, les plus beaux etc.) Der Saal im Pal. Serra zu Genua, dem Fürsten Spinosa gehörend, vom Franzosen Charles de Wailly entworfen, giebt ein prächtiges Beispiel des Genre Louis XVI. in Italien. In Turin ist der Zopfstil in zahlreichen Bauten vertreten, unter anderen 1780 die Kirche S. Rocco im echten französischen Genre.

b) Skulptur, Malerei und Dekoration.

In der Skulptur bleibt die nachberninische Schule weit länger in Geltung als in der Architektur und bringt noch Werke der untersten Ausartung mit Glorien und Marmorwolken hervor, oder verliert sich in technische Kunststücke. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts beginnt der Stil sich etwas zu bessern, aber nur insofern als die schlimmsten Ausschreitungen des Naturalismus und der davon abhängigen Manier aufhören, obgleich die Auffassung im Ganzen und Grossen dieselbe bleibt. An die Stelle der technischen Triumphe tritt eine ruhige, mitunter freilich leere Eleganz, welche für die Zopfzeit charakteristisch ist. Von diesen Zeitgenossen eines Rafael Mengs sind nur wenige zu einigen Namen gelangt, weil ihnen die wahre Originalität fehlte. In Genua, mehrere plastische Arbeiten im Chor der Angelo Custode von Nicolò Traverso. — Antonio Canova (1757—1822) gehört nicht mehr ganz in die Zopfperiode. Er steht meist parallel mit der akademisch neuklassischen französischen Schule David's und bildet für Italien den Markstein einer neuen Richtung, indem er die Aufgaben im Sinne der antiken Kunstgesetze erfasst. Dies bezeichnet sein Wollen, aber das Vollbringen anlangend, so zeigen seine Werke öfter noch eine Zopfkunst in der sich das erneute Studium der Antike mit den Reminiscenzen des Barockstils vermischt. Das Relief Canova's bleibt noch ganz malerisch. Für die Einzelgestalt und noch mehr für die Gruppe fehlt ihm die Grossartigkeit des Gefühls. Ein gewisser antiker Purismus muss für den Mangel an Kraft und Geist, den das Barock selbst auf seinen Abwegen nicht vermissen liess, entschädigen. Die koquette

Grazie der letzten Franzosen der Roccocozeit ist noch keineswegs beseitigt. Seine Tänzerinnen sind überzierlich, sowie seine Venusdarstellungen ohne Naivität, seine Grazien bilden wieder eine ganz malerische Gruppe, ihnen entsprechen die drei Musen. Die Figur der Schwester Napoleon's, Pauline, in der Villa Borghese, auf einem Polsterbett liegend, als eine Art Venus dargestellt, giebt eine überzarte salonmässige Antike. Seine männlichen Idealgestalten, der Paris in der Glyptothek zu München und der Hector im Besitze des Grafen Sommariva, sind etwas besser, ebenso die Gruppe Mars und Venus. Der den Kentauren bezwingende Theseus, im sogenannten Theseustempel zu Wien, ist noch massvoll, aber sein Perseus ist eine unglückliche Nachahmung des Apoll von Belvedere. Mit seinen Faustkämpfern Kreugas und Damoxenes, ebenfalls im Belvedere des Vatikans, fällt Canova wieder in den früheren Naturalismus zurück. Der rasende Hercules, der den Lichas gegen den Felsen schleudert, ist eines Puget würdig.

Dagegen sind Canova's Grabmäler vorzüglich. In S. S. Apostoli zu Rom (1782) das Monument Clemens' XIII., oben die sitzende Papstfigur, zu beiden Seiten die Allegorien der Unschuld und Mässigkeit. In St. Peter, das Denkmal für Clemens XIV., vom Jahre 1792, mit der einfachen und würdigen Gestalt des Papstes und den gewaltigen Löwen als Grabeswächter, bezeichnet eine Revolution in der Kunstentwickelung. Die Allegorie der Religion ist zwar nicht ganz erhaben und der schlafende Genius mit der Fackel etwas weichlich, aber der Gesammteindruck ist ernst und würdig. In dem Grabmale der Erzherzogin Christina in der Augustinerkirche zu Wien fällt Canova wieder mehr in die malerische Anordnung zurück. In S. Croce das Grab des Dichters Alfieri, in S. Maria de Frari das Denkmal Tizian's, nach Canova's Tode, für ihn selbst errichtet. Mit seiner Hebe im Berliner Museum und der Psyche in der Residenz zu München steht Canova ganz auf neuklassischem Boden.

In der römischen Malerei, um die Mitte des 18. Jahrhunderts, liegen die verschiedenen Richtungen mit einander im Streite. Pompeo Battoni aus Lucca (1708—1787) war damals der angesehenste Maler der römischen Schule; er hatte sich in der Schule Rafaels gebildet und folgte etwas den Franzosen, wie sein 1761 gemaltes Bild «Hektors Abschied» erkennen lässt. In S. Luigi de' Francesi, der französischen Nationalkirche, hatte Antoni Bicchierari ein Deckenbild «die Apotheose des heiligen Ludwig» in Fresko ausgeführt, aber das Bild war schlecht. — Der deutsche Maler Rafael Mengs, der Freund Winckelmann's, hatte noch ganz in der Manier Correggio's in der alten Basilika San Eusebio am Gewölbe des Schiffs eine Glorie in Fresko gemalt. Später stand Mengs der damaligen Auffassung der Antike am nächsten, denn sein Bild «Jupiter den Ganymed küssend», wurde von Allen, auch von Winckel-



Fig. 297. Raph. Mengs. Parnass.

mann, für antik gehalten. Bei der malerischen Ausstattung der Villa Albani kam der Wettstreit der Richtungen zur Entscheidung. Der Franzose Jaques Louis Clérisseau (geboren 1718), französischer Pensionär, Achitekt und Maler, dekorirte den Saal des Kaffeehauses, aber für den grossen Saal, der die Juwelen griechischer Kunst umschloss, wurde Mengs als Maler gewählt. Sein hier, 1760—1761, gemaltes Deckenbild «der Parnass», entschied den Sieg der neuklassischen Richtung. Das Bild machte allgemeines Aufsehen, es gab zum ersten Male wieder eine Deckenmalerei ohne Untensicht.

Anton Rafael Mengs (1728—1779) ist vielleicht der einzige Maler dieser Zeit, bei dem wieder die Anfänge einer tieferen idealen Anschauung wahrzunehmen sind, von welcher aus die Einzelformen wieder ein höheres und edleres Leben gewinnen. Sein schon erwähntes Deckenfresko in S. Eusebio zu Rom ist nach so vielen Extasen eines verwilderten Affekts wieder die erste ganz feierliche und würdige Scene. Mengs' Gewölbmalereien in der Stanza de' Papiri der vatikanischen Bibliothek geben wieder eine Vorahnung des wahrhaft monumentalen Stils. Der Parnass an der Decke des Hauptsaals der Villa Albani lässt allerdings die Malerei eines antiquarischen Zeitalters erkennen, denn jede Figur steht für sich und verräth das antike Modell, aber man muss doch zugeben, dass hier die naturalistische Auffassung im Grossen und die konventionelle Formbildung im Einzelnen durch einen besseren und edleren Eklektizismus verdrängt sind (Fig. 297). Mengs ging darauf aus die rafaelische Einfachheit mit Correggio's Süsse zu vereinigen, dass er aber eignen Boden unter den Füssen hatte, beweisen seine wenigen Porträts, sein eigenes in den Uffizien, und das des Sängers Annibale in der Brera. Sie sind grossartiger, wahrer, anspruchsloser als alle italienischen Porträts des 18. Jahrhunderts. Rafael Mengs hat für die katholische Hofkirche in Dresden eine Anzahl Bilder gemalt. Die heilige Jungfrau auf Wolken und Joseph im Traum mit dem Engel für die Seitenaltäre, um 1751. Das Hauptaltarbild, die Himmelfahrt Christi, wurde erst 1766 in Madrid vollendet, wohin Mengs 1761 durch König Karl III. berufen war. Angelika Kaufmann, mit einem liebenswürdigen Talent begabt, kam 1763 nach Rom und malte dort das Porträt Winckelmann's.

Die vollständige Reaktion von Seiten des neuklassischen Systems tritt in Italien mit Andrea Appiani ein. Von ihm Fresken in S. Maria presso S. Celso in Mailand.

Der berühmteste Kunststecher der klassizirenden Zopfzeit, Giambetta Piranesi, geboren 1720 in Venedig, gestorben 1778 zu Rom, als Stecher der Schüler Vasi's, verherrlicht in seinen zahllosen Blättern das römische Bauwesen. Piranesi hat den leidenschaftlichen Sinn für das Malerische, echt Moderne und



seine Wirkung auf die Zeitgenossen war so stark, wie die Winckelmann's. Piranesi ist nicht ganz gewissenhaft in der Wiedergabe der alten Bauten, in der Haltung der Details kommt durchaus seine eigene Manier zum Vorschein, aber seine vielverbreiteten Stiche lockten die Fremden zum Anschauen und Studiren nach Rom. Sonst folgen die italienischen Kunststecher der Zopfzeit keineswegs dem französischen Genre Louis XVI., sie gehen vielmehr auf die antiken Skulptur- und Ornamentfragmente und auf die Schöpfungen der Hochrenaissance zurück. — Die einzigen Albertolli und Bossi reproduziren einige Kompositionen des französischen Zopfgenres. Ciro Santi, Kunststecher in Bologna, arbeitet in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts und giebt Arabesken nach Rafael, dann aber auch die neuen Funde von Pompeji und Herculanum. Marco Carloni, Maler und Stecher in Rom um 1780, veröffentlicht das Innere der Titus-Thermen und schafft damit ein Werk, welches während der ganzen neuklassischen Periode benutzt wird. Carlo Lasinio, Ornamentzeichner und Stecher, geboren zu Treviso 1757, arbeitet noch bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, giebt Sgraffiten und alte Malereien aus Florenz wieder, auch Arbeiten nach Novella, Michelangelo, Giov. da Udine und Bernardino Poccetti. Carlo Antonini, Architekt und Stecher, geboren um 1750, arbeitet in Rom und sticht nach antiken Fragmenten. Benigno Bossi arbeitet 1755—1789, kopirt nach französischen Meistern im Genre à la greque. Francesco Bartolozzi, Maler und Stecher, geboren 1730 zu Florenz, stirbt 1815, giebt Vasen, Fächer, Entwürfe zu Wagen und anderes nach eigenen Entwürfen.

Die vergoldeten Stuckaturen der Gewölbe der drei Tribunen in St. Peter zu Rom, unter denen man Gruppen aus Rafael's Tapeten bemerkt, sind erst unter Benedict XIV., um 1740, nach Angabe des Vanvitelli verfertigt. Unter Clemens XIV., um 1769, und unter Pius VI., um 1775, wurde die Decke der St. Petersbasilika theilweise erneuert, weshalb man an derselben das Wappen und die Namen dieser Päpste bemerkt.

Giocondo Albertolli, Maler und Architekt, 1742 zu Lugano geboren, lebt noch um 1837, liefert viele Ornamenterfindungen in einem sehr klassizirenden Zopfstil. Albertolli kam 1753 zu einem Bildhauer in Parma in die Lehre und wurde 1770 nach Florenz berufen, um für Grossherzog Leopold, den nachmaligen Kaiser Leopold II., einen Landsitz mit Stuckaturen zu verzieren. Später in Rom machte Albertolli das Modell zu einem Hauptgesimse der von Vanvitelli erbauten Kirche S. Annunziata. Der königliche Palast zu Mailand, 1773 durch Joseph Piermarini erbaut, wurde ebenfalls von Albertolli mit Stuckaturen versehen. Auch an Privatpalästen in Mailand war derselbe vielfach als Dekorator thätig. 1775 wurde Albertolli zum Professor an der durch Maria Theresia neu begründeten Akademie der schönen Künste in

Mailand ernannt und leitete noch 1775—1779 die Dekoration der von Piermarini erbauten Villa zu Monza. Noch später lieferte Albertolli Zeichnungen zu Goldstickereien für Kirchengewänder und für Kirchengeräthe überhaupt. Er hat zahlreiche Publikationen seiner Arbeiten hinterlassen.

c) Kunstlitteratur.

Die römische Antike findet auch jetzt noch zahlreichere Bearbeiter, aber daneben kommen die etruskischen und griechischen Denkmäler in Betracht und die Anfänge der allgemeinen Kunstgeschichte. Giovanni Caroto, Antichita di Verona disegnate da etc. Nuovamente date in luce. Verona. Fratelli Merlo 1764. Mit Holzschn. Gr. Fol. — Pirro Ligorio, Pianta della villa Tiburtina di Adriano Caesare. Roma 1751. Mit 1 Plan. Fol. — L'Architettura di Vitruvio colla traduzione italiana e commento dei Marchese Berardo Galiani. Napoli 1758. Fol. Mit Taf. — Valladier, Raccolta della più insigni fabbriche di Roma antica e sue adjacenze etc. Rom. Fol. M. Kupfern. — F. Vasi, Itinéraire de Rom. Rom 1786. 8. M. Abbildg. — Carli. G. R., delle Antichità italiche. Mailand 1788—1791. 5 Vol. — Derselbe, Relazione delle scoperte fatte nel amph. di Pola 1789. — Palladio, A., Les thermes des Romains dessinés par A. Palladio et publiés de nouveau avec quelques observations par O. B. Scamozzi. Vicenza 1785. Fol. Mit Kupf. — Terme dì Tito, Sammlung von 61 Blättern der Malereien, Decken, Arabeskverzierungen etc. in den Bädern des Titus gestochen von Carloni. 2 Bd. in Fol. Rom. — Barbault, Les plus beaux monumens de Rome ancienne. Rom 1761. Mit 128 Kupfern gestochen. von Barbault, Bouchard, Montague u. a. Hieran schliessen sich dann die später aufzuführenden Publikationen des Piranesi. Das Gross-Griechische behandelt: Paoli, Paestum, quod Posidonium etiam dixere, rudera etc. Rom 1784. Mit Kupfern. — Bayardi (O. A.) Catalogo degli antichi monumenti dissoterrati dalla discoperta citta di Ercolone. Neapel 1754; und das berühmte Vasenwerk vom Ritter Hamilton; ausserdem von Hamilton und de Murr, Descrizione delle nuove scoperte in Pompeja. Rom 1770. 4.

Die altchristliche, romanische und gothische Periode Italiens wird in nachstehenden Werken dem Studium der Modernen näher gebracht: Beltrami, Jl., Forestiero istruito delle cosi natibili in Ravenna. Ravenna 1783. — Sunti, dell origine e della magnificencza della citta di Ravenna. Ravenna 1793 und 1796. 2 Bd. — Gius. Vasi, Itinerario instruttivo di Roma, diviso in otto giornate per ritrovare con facilita tutte le antiche e moderne magnificenze, cive tutte le opere di pittura, scultura e architettura. Roma 1777 in Gr. 12°.

Mit Kupf. — Memorie istoriche della città, Tuscania che ora volgamente dicoesi Toscanella, pubblicate dall' Arciprete Francesco Antonio Turriozi etc. Roma 1778 in 4°. — Della capitale de' Tuscaniensi e del suo vescovado, si vendica la città di Viterbo da quanta usurpa ed oppone il libro intitolato: Memorie istoriche della cita Tuscania etc. publicate nel 1778. Montefiascone 1788 in 4°. — G. Richa, Notizie storiche delle chiese fiorentine. Firenze 1754 und 1762. 10 Bd. in 4°. — Lami, J., Sanctae ecclesiae fiorentinae etc. Florenz 1758. 3 Bd. Fol. — Guletti, Capena municipio dei Romani, Rom 1756. 4°. — Sgrilli, Bernardo Sansone, Descrizione e studii del insigne Fabbrica di S. Maria del Fiore. Florenz 1773.

Die ältere Renaissance bleibt auch nicht ohne Beachtung. Corner, Fl. Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia etc. Padua. 1758. 4°. — Temanza, Tom. Vita di Jacopo Sansovino, Venezia 1615 in 4.° — Morelli, Jacopo, Dessertatione storica della pubblica Libreria di S. Marco. Venezia 1774 in 4°. — Sacrarum Vaticanae basilicae cryptarum monumenta etc. a P. L. Dionysio commentariis illustrata curante A. de Gabrielis. Rom 1773. Fol. Mit Kupf. — Barbault, J., Les plus beaux édifices de Rom moderne. Rom 1763. Fol. — Spampani, G. C., Antonini, C. Jl. Vignola illustrato. Rom 1770. Fol. Mit Taf. — Alberti, L. B., Della architettura della pittura e della statua, tratudizione di Cosimo Bartoli, Bologna 1782. Mit Kupf. von Panfili. — Topographia Veneta, overo descrizione dello stato Veneto. Venedig 1787. 4 Vol. Fol. — Temanza, Tom., Le vite de' piu celebri architetti e scultori Veneziani che fiorirono nel secolo XVI. Venezia 1778. 2 Vol. 4. — Volpato ed Ottaviano, Loggie di Raffaele nel Vaticano etc. Rome, 1782. — Scamozzi, O. B., Les bâtiments et les dessins de André Palladio recueillis et illustrés. Vicenza 1786. 3 Vol. Fol. Mit Taf. — Della Valle. Storia del duomo di Orvieto. Rom 1791. Gr. Fol. Mit Taf. — Ornati presi da Graffiti et Pitture antiche existenti in Firenze, designati et incisi in 40 Rami da Carlo Lasinio Irevigiano etc. Florenz 1789.

Vanvitelli hat sein Schloss in Caserta veröffentlicht: Vanvitelli, L., Dichiarazione dei disegni del Reale palazzo di Caserta. Neapel 1756. Gr. Fol. Mit Taf.

Die grossartigste Erscheinung auf dem Gebiete der Kupferstichpublikationen bietet Piranesi. Sein Werk in 29 Bänden in Folio enthält etwa 2000 Pieçen. 23 Bände enthalten Ansichten von Rom und anderen Orten Italiens, Ruinen etc., sämmtlich mit einer grossen Meisterschaft gestochen. Band XII und XIII enthalten antike Vasen und Kandelaber in 200 Tafeln, zugleich Friese, Kapitäle und Architekturfragmente aus der römischen Antike; Band XX Kamine auf 69 Tafeln in eigenen Kompositionen, auch Möbel,

sämmtlich im Zopfstil; Band VII bis IX geben Ansichten von Monumenten und Fragmenten aus der Antike.

Hieran schliessen sich eine Anzahl Werke der eigentlichen Ornamentstecher, welche antike Bruchstücke, Schöpfungen der Hochrenaissance oder eigene Erfindungen im Zopfstil wiedergeben. Giardini, Joannes, Promptuarium artis argentariae, Rome 1750. — Crivellari, Barthélemy, Le pitture di Pellegrino Tibaldi et di Nicolo Abati esistenti nell' instituto di Bologna etc. Venezia 1756. — Ciro Santi, Raccolta di ornati di ogni genere Opera di Ciro Santi pittore et incisore Bologne, Roma. Es sind Arabesken Rafael's, desgleichen aus Herculanum und Pompeji und seine eigenen Erfindungen. — Decoration des Loges du Vatican par Santini, Venedig 1783. — Candélabre composé par Raphaël Sanzio, dessiné a Rom par Prieur. Paris, l'an 2 de la Republique. — Antonini, Carlo, Manuale di varj ornementi tratti delle fabbriche e frammenti antichi per uso de pittori, opera raccolta disegnata ed incisi da Carlo Antonini, arch. Rome 1780 und 1790. 4 Bd. in Folio. — Albertolli, Giocondo, Ornementi diversi. Milan 1782; derselbe, Alcune decorazioni di nobili sale et altro ornementi. Milan 1787 und anderes. — Brenna, Vinc., Novus thesaurus gemmarum veterum ex insignioribus dactyliothecis selectarum etc. Rom 1781. — Zamboni, B., Memorie intorno alle pubbliche fabbriche più insigni della citta di Brescia. Brescia 1778. Fol. Mit Kupf.

Im Jahre 1778 fasste Ludovico Mirri den Plan alle Antiken des Museo Pio Clementino im Vatikan zu stechen und Visconti, der Nachfolger Winckelmann's als damaliger Präsident der Alterthümer, schrieb dazu den Text.

2. Der klassizirende Zopfstil in Frankreich, das Genre Louis XVI, von 1750—1787 bis zum Beginn der David'schen Schule.

In der französischen Aussenarchitektur wurde der Stil Jules Hardouin Mansart's direkt durch den klassizirenden Zopfstil abgelöst und zwar schon verhältnissmässig früh, da das Roccoco auf die Gestaltung des Aeusseren wenig Einfluss gewonnen hatte. Schon zu Anfang der Regierung Louis' XV., etwa gleichzeitig mit Galilei's Façadenentwurf für S. Giovanni in Laterano in Rom, entstand Servandoni's Modell der Façade von St. Sulpice in Paris, um 1732, in einem ähnlichen Sinne. Der Hallenbau in zwei Etagen, unten in griechisch-dorischer, oben in jonischer Ordnung, in der Mitte mit einem flachen Giebel abgeschlossen, der nachmals durch eine Balustrade ersetzt wurde, bedeutet die



Rückkehr zum Einfachen. Auch Gabriel, der Hauptbaumeister unter Louis XV., huldigte 1745 in seinem Bau Petit-Trianon bei Versailles und noch mehr in den 1753 aufgestellten Plänen für die beiden grossen Gebäude an der Place de la Concorde derselben Richtung. Im letzteren Falle ging Gabriel auf Perrault's Louvrefaçade zurück. Soufflot mit seinem Plane zur Kirche St. Geneviève, dem späteren Pantheon, um 1755 entworfen, leitete die Richtung ein, welche den christlichen Kirchen die Form heidnischer Tempel gab. Boullée und seine Schüler werden dann immer klassischer; aber es ist sehr bemerkenswerth zu sehen, wie mit dem Bestreben, sich von der Renaissance los zu machen, zugleich ein Verlust an moderner Anpassungsfähigkeit für die Antike verbunden ist. Gegen das Ende des Jahrhunderts werden die Bauformen im Aeussern immer schwerfälliger und ungeschickter archaisirend und im Innern lässt sich das Genre Louis XVI. dennoch nicht verdrängen. In der Dekoration hielt sich das Roccoco länger, etwa bis zum Tode der Marquise von Pompadour um 1764, und wurde dann in überstürzender Hast durch das Genre «à la greque» abgelöst, welches durch das Bekanntwerden der herkulanischen Funde in erster Linie hervorgerufen wurde. Der Dekorationsstil Louis' XVI. lässt das Muschelwesen und die verschnörkelten Formen fallen und kehrt zur graden Regelmässigkeit zurück. Eine gewisse Magerkeit und Steifheit ist dabei nicht zu vermeiden und nur die gerettete Blumenornamentik giebt noch einen heiteren Anflug. In der Skulptur ergiebt sich bis zum Auftreten der David'schen Schule nichts wesentlich Neues. Es bleiben immer noch die Vertreter der nachberninischen Schule in Thätigkeit, mitunter wieder etwas einfacher und von einem wahreren Gefühle beseelt, wie Houdon. Aehnlich war es in der französischen Historienmalerei; zwar hatte man das Bestreben, den grossen Meistern der älteren italienischen Schule zu folgen, aber dies blieb ohne sichtbaren Erfolg. Nur in der Genremalerei kommt ein neuer sentimentaler bürgerlicher Ton auf und in der Landschaft finden sich noch talentvolle Nachfolger des klassischen Stils der Poussin's und des Claude Lorrain.

a) Architektur.

Der erste Vertreter der französischen klassizirenden Zopfarchitektur, Servandoni, geboren in Florenz 1695, gestorben 1766, stammte aus einer italienischen Künstlerfamilie und war zunächst Maler. Die Theaterdekoration bildete seine Spezialität und veranlasste ihn zu Studien in der Architektur. Sein erster Lehrer war der berühmte Panini, welcher sich durch Landschaften

mit Darstellungen von Denkmälern und Ruinen der antiken Architektur auszeichnete. Später ging Servandoni nach Rom und studirte unter Guiseppe de Rossi Architektur. Nach Portugal berufen, malte er die Dekorationen für die italienische Oper, 1724 nach Paris gekommen, erhielt er ebenfalls die Leitung der Operndekorationen und zeigte 1728 in der Oper Orion zum ersten Male den Zauber seiner Kunst. Im Jahre 1732 trat Servandoni mit seinem Modell für die Façade von St. Sulpice in Paris hervor und fand vielen Beifall, da die graden Linien und regelmässigen Säulenordnungen damals etwas Neues waren und der Richtung der Zeit entsprachen, welche sich mit Leidenschaft dem Geschmacke für die Einfachheit der Antike zuwandte (Fig. 298). Der Bau von St. Sulpice, 1646 nach Zeichnungen von Le Veau begonnen und 1678 unterbrochen, wurde erst 1718 unter der Regentschaft durch Oppenord wieder aufgenommen, aber der Façadenentwurf desselben wurde durch das Modell Servandoni's beseitigt. Der Plan zeigt eine Vorhalle in zwei Geschossen mit Säulen und Architraven im neuklassischen Geschmack und bildet mit den beiden Eckthürmen eine der grössten modernen Kirchenfaçaden Europas; aber sie wirkt wie eine Operndekoration, wie die Scenenwand eines antiken Theaters. Der bekrönende Mittelgiebel wurde 1770 vom Blitze getroffen, darauf abgebrochen und durch eine Balustrade mit Figuren ersetzt. Der eine Thurm ist später von Chalgrin verändert. Ausserdem sind von Servandoni noch grossartige Pläne zu Bauwerken entworfen, aber nicht zur Ausführung gekommen. Sein eigentlicher Ruhm blieb der eines Festarrangeurs für halb Europa. Im Jahre 1738 gab er in Paris ein dramatisches Schauspiel Pandora, nur in Dekorationen, 1739 von ihm die Dekorationen zum Friedensfeste in Paris mit Feuerwerk, aber seine grossartigste Leistung auf diesem Felde war die Festdekoration bei Gelegenheit der Vermählung Elisabeth's von Frankreich mit Don Philipp, Infanten von Spanien. Im Jahre 1755 wurde Servandoni nach Dresden berufen, für die Dekorationen zur Oper Aëtius.

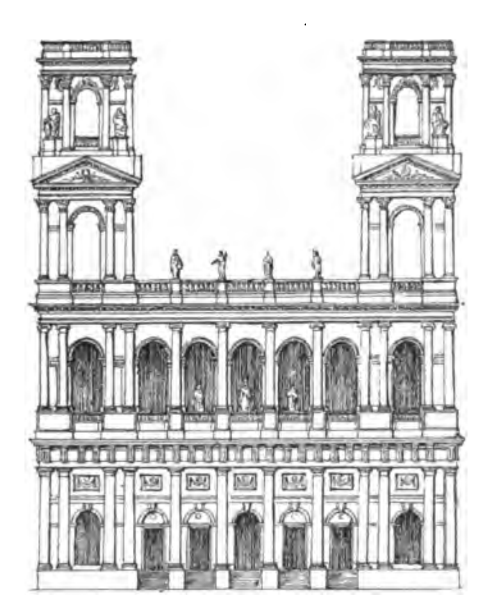


Fig. 298. Façade von St. Sulpice in Paris (n. d. Originalplane).

Wie allgemein der Geschmack der Zeit die Rückkehr zur Klassizität forderte, beweist der Umstand, dass die Façade von St. Sulpice keineswegs in dieser Art allein steht, denn wenig vorher erhielt die Kathedrale von Auch einen ähnlichen Portikus; aber hier sind die Thürme im Uebergewicht gegen die Mittelhallen. Die Säulen sind hier durchaus korinthisch und das ganze sehr reich im Detail.

Jaques Ange Gabriel, geboren 1710 (?), gestorben 1782, gehörte ebenfalls zu den ersten Architekten, welche den klassischen Zopfstil in Frankreich einführten. Sein Grossvater Jaques Gabriel († 1686), war Architekt des Königs und sein Vater Jaques ebenfalls; letzterer baute in Nantes, Bordeaux, Rennes und Dijon. Jaques Ange Gabriel war dann einer der ersten Architekten unter der Regierung Ludwig XV. und mit den Arbeiten am Schlosse von Versailles beauftragt. Es wurden aber meist nur neue Innendekorationen ausgeführt; der Bau eines Pavillons, mit einem Theile des rechten Flügels an der Front des Eingangshofes, 1772 — 1774, wurde durch den Tod Louis' XV. unterbrochen. Die Dekoration des Theatersaales im Versailler Schlosse von Gabriel ist ein bemerkenswerthes Beispiel des Zopfstils. Das Schlösschen Petit Trianon, nur ein Pavillon, nahe bei Grand Trianon, etwa 1745 für Louis XV. durch Gabriel begonnen, zeichnet sich durch strenge architektonische Linien aus. Erst Marie Antoinette ordnete die inneren Dekorationen an, vielleicht bis 1776, welche mehr aus der Antike genommen einen kalten und mageren Eindruck machen (Fig. 299). — (Qu. Rouyer Chateaux etc.). Gabriel führte 1751 die École militaire am Marsfelde zu Paris aus, vergrösserte das Schloss Compiegne und vollendete den Louvrehof, indem er die Attika Lescot's durch eine dritte Säulenordnung ersetzte, welche die des Erdgeschosses wiederholte. Das Hauptwerk Gabriel's sind die beiden Gebäude an der Place de la Concorde zu Paris, als eine im Ganzen gelungene, wenn auch etwas magere Nachahmung der Kolonnade Perrault's am Louvre. Louis XV., damals le roi bien Aimé, war 1748 krank in Metz, man glaubte an seinen Tod, aber er genas, vielleicht weder zu seinem, noch zum Vortheil des Landes. Zur Feier der Genesung hatte man die gothische Kathedrale in Metz mit einem schwerfälligen antiken Portikus versehen und der Gemeinderath von Paris votirte dem Könige aus demselben Grunde eine Reiterstatue. Für diese sollte nun ein besonderer Platz geschaffen werden, die Place du roi, spätere Place de la Concorde. Hierfür wurde eine Konkurrenz ausgeschrieben, an der sich 28 Architekten betheiligten, unter ihnen Gabriel, Servandoni, Soufflot, Blondel der Jüngere und Constant d'Jvry. Gabriel erhielt schliesslich den Auftrag aus den eingegangenen Arbeiten einen neuen Plan aufzustellen, welcher 1753 genehmigt wurde. Die Erfindung Mansart's ver-

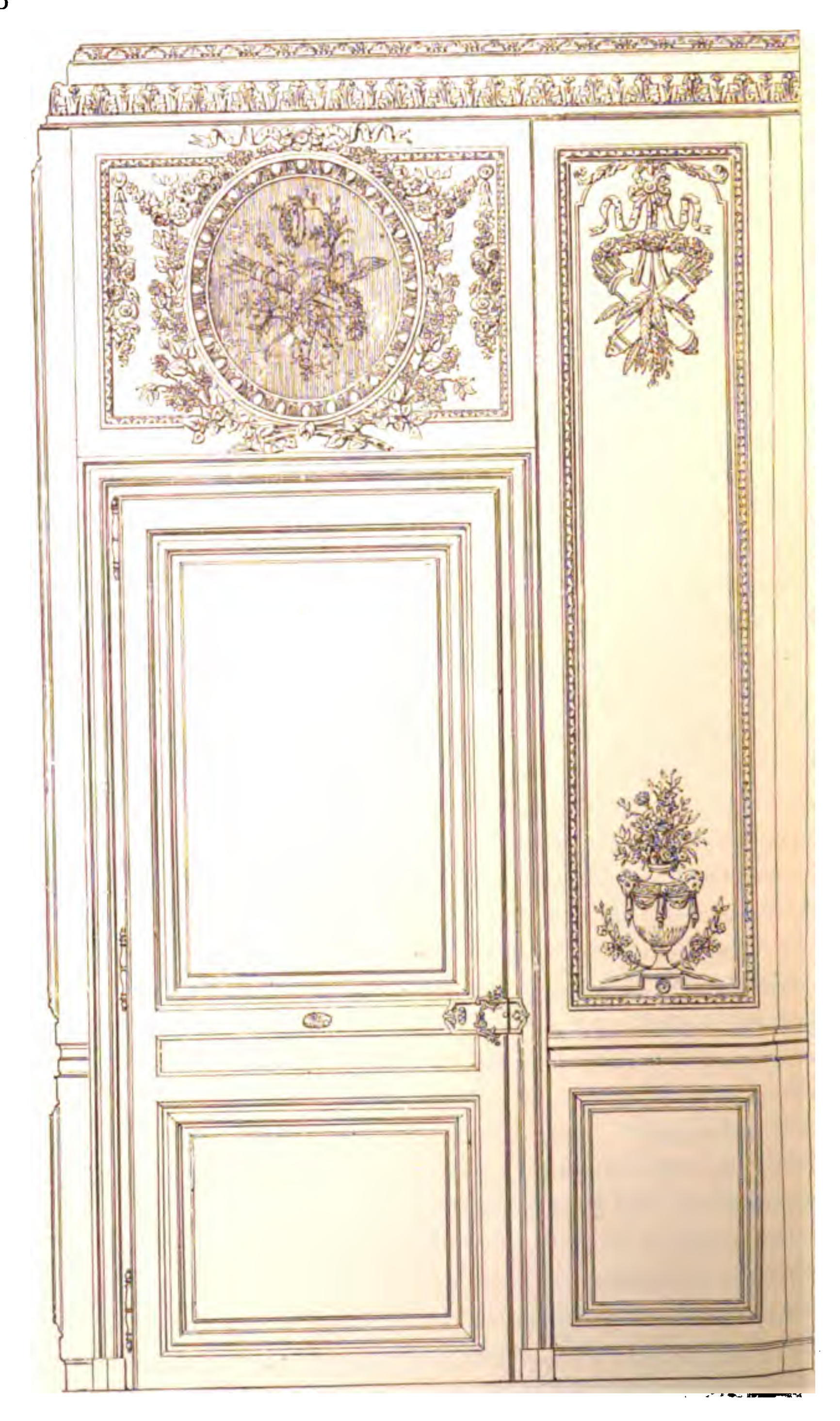


Fig. 290. Wand im Palais Petit-Trianon.

schiedene Gebäude zu einer einheitlichen Façade zusammenzufassen, wurde hier mit grösserem Rechte angewendet. In den beiden Gebäuden, welche die Place de la Concorde bilden, zum Ministerium der Marine und zum Garde-Meuble de la Couronne bestimmt, erst 1772 vollendet, erreichte Gabriel in der That seine Absicht mit der Louvrefaçade Perrault's zu rivalisiren. Sein Unterbau ist sogar besser, weil man die Hinterwand aufsteigen sieht, auch das Kuppeln der Säulen ist vermieden und das Verhältniss der Länge zur Höhe ist besser, weil das Ganze in zwei unterschiedene Massen getrennt ist. Allerdings finden sich hier zwei Ränge Fenster unter der Kolonnade und der Verdacht einer dritten in der Attika. Die Säulen sind zu lang, die Profile schwächlich und die Axen bedeutend kleiner als am Louvre (Fig. 300).

Jaques Germain Soufflot, geboren zu Jrancy 1713, gestorben 1781, war als Pensionär der Akademie in Rom, erlebte dort die Anfänge der neuklassischen Bewegung auf kunsthistorischem Gebiete und konnte die neuen Funde antiker Bauten persönlich verfolgen. Von starkem Ehrgeize getrieben, sandte er bereits von Rom den Entwurf eines Doms für die Karthäuser nach Lyon, der aber nicht zur Ausführung kam. Nach seiner Rückkehr nach Frankreich baute er in Lyon, im klassisch-römischen Sinne, das Hôtel de change, später den Tempel der Protestanten und das Hôtel Dieu mit einer Kapelle in der Mitte der langen Front. Nach Paris in die Akademie der Baukunst berufen, ging Soufflot 1750 zunächst nach Italien zurück und besuchte die neuentdeckten Ruinen von Pästum. Im Jahre 1754 erbaute er das Theater in Lyon, welches viel Beifall fand. Unterdess wurde in Paris eine Konkurrenz für den Neubau der alten Kirche St. Geneviève in Folge eines Gelübdes, das Louis XV. während seiner Krankheit in Metz gethan hatte, ausgeschrieben, hierin siegte Soufflot und sein Plan wurde 1755 zur Ausführung gewählt. Der Grundstein der Kirche wurde 1764, wenige Tage nach dem Tode der Pompadour gelegt, aber erst 1781 wurde der Bau vollendet. Beim Ausbruche der Revolution wurde die Kirche als Pantheon den grossen Männern Frankreichs gewidmet. In dem ganzen Entwurfe spricht sich eine übermässige Ruhmsucht des Architekten aus, sein Werk sollte in jedem Stücke die älteren Monumente übertreffen; indess ist es wirklich das grösste kirchliche Bauwerk des Jahrhunderts in Frankreich geworden, sowohl seiner

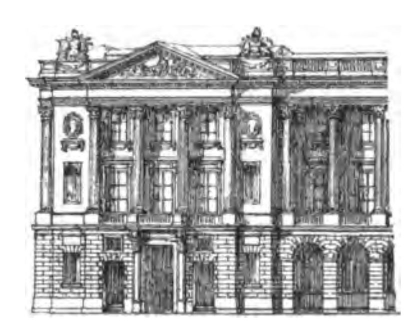


Fig. 300. Façadentheil von der Place de la Concorde.

Grösse, als seiner monumentalen Konstruktion nach, wenn auch die Kuppel ohne den Vorgang Michelangelo's bei St. Peter nicht zu denken ist. Auf dem ganzen Bau ruht der Geist der Encyklopädisten und die Bestimmung zum Pantheon entspricht der in ihm verkörperten Stimmung fast mehr, als die anfängliche zu einer christlichen Kirche. Die Grundform ist ein griechisches Kreuz mit verhältnissmässig langen Armen und einer Mittelkuppel (Fig. 301). Die Kreuzarme haben Flachkuppeln von nahezu der Mittelkuppel gleichkommenden Durchmesser. An der Hauptfront, ein korinthischer Portikus von übrigens korrekter Detaillirung, aber mit übertrieben grossen Zwischenweiten. Unvortheilhaft wirkt auch die Verdoppelung der Säulen an den beiden Schmalseiten. Die Aussenwände der Kirche sind ganz kahl, nur das Gebälk ist herumgeführt und ein Band in der Höhe der Kapitäle schneidet einen mit Festons dekorirten Fries ab. Den Tambour der Kuppel umgiebt aussen eine ringsum laufende Säulenhalle, darüber ist eine hohe Attika mit Fenstern, welche hier, wie am Dom der Invaliden, eine obere bemalte Kuppel erleuchten, die aber in der Mitte selbst wieder durchbrochen ist (Fig. 302). Das Innere der Schiffe wirkt elegant durch die ringsum geführten Säulenstellungen. Einige Gewölbpartieen wirken schwächlich, weil hier der Architekt eine gewisse Kühnheit zeigen wollte. Ein Hauptfehler des Ganzen ist, dass die Kuppel nicht hinreicht um dasselbe zu beherrschen, und dass im Innern die

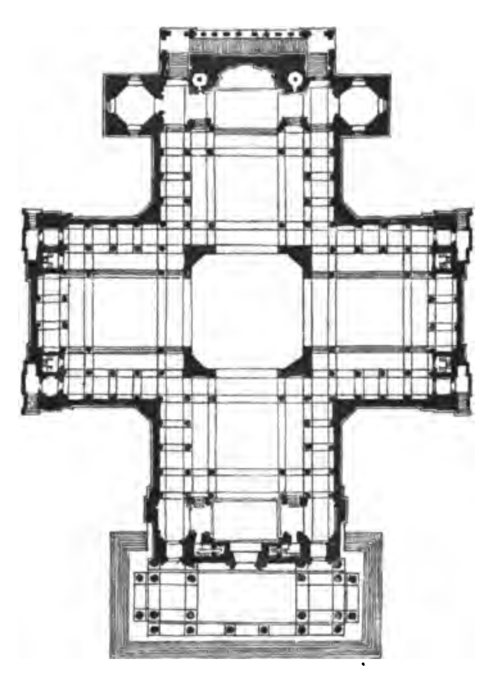


Fig. 301. Grundriss des Pantheon in Paris (n. Isabelle).



Fig. 302. Ansicht des Pantheon in Paris.

vier Pfeiler der Kuppel im Centrum der Kirche mit den begleitenden Säulen den Eindruck der Weiträumigkeit stark beeinträchtigen (Fig. 303). Die Pfeiler selbst sind sogar noch zu schwach angelegt, obgleich die Sprünge derselben, welche sich noch vor Vollendung der Kuppel zeigten, wesentlich durch schlechtes Mauerwerk veranlasst wurden. Rondelet verstärkte 1806 die Pfeiler, nachdem drei Kommissionen die Sache als unreparabel aufgegeben hatten.

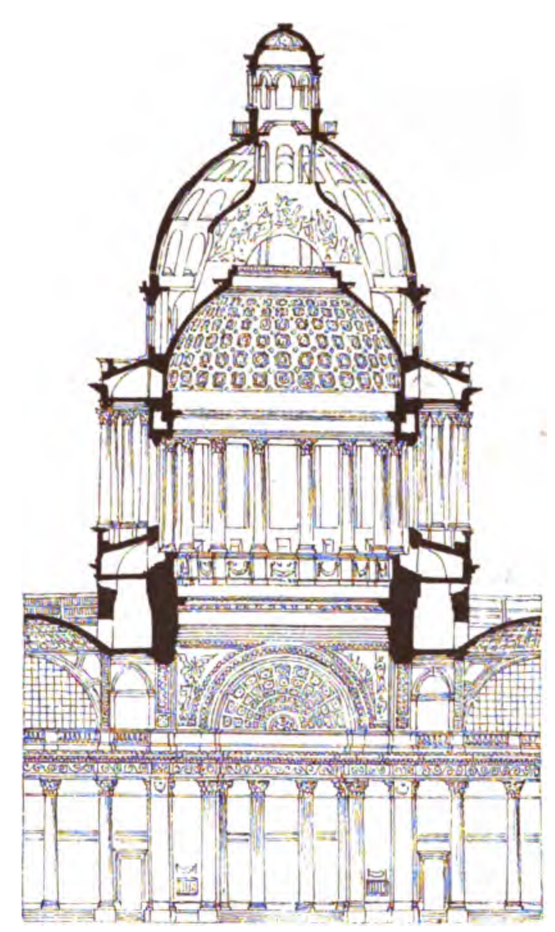
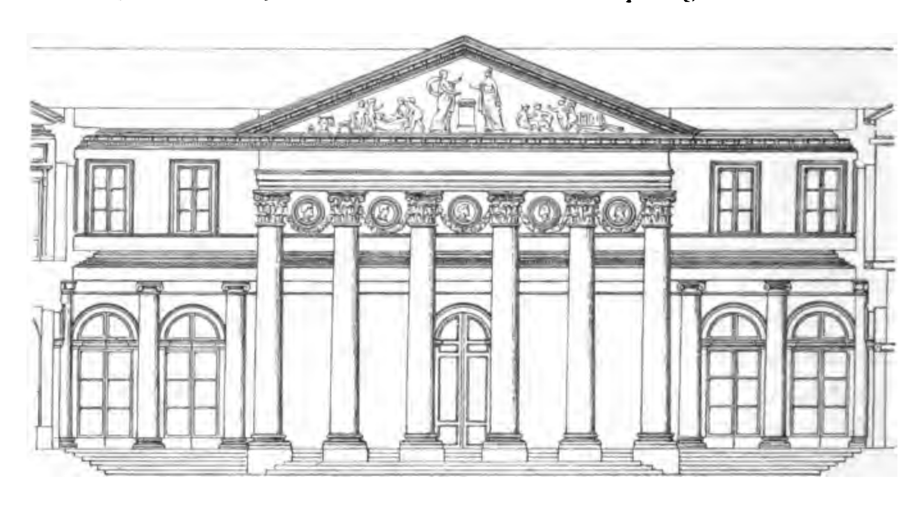


Fig. 303. Schnitt durch die Kuppel des Pantheon in Paris (n. Isabelle).

Wegen des konstruktiven Misserfolgs mit den Pfeilern der Kuppel hatte Soufflot viele Anfeindungen zu erdulden, die seine Gesundheit erschütterten. Als einer seiner heftigsten Gegner that sich ein Architekt P. Patte (1723—1812) hervor, von dem ausser Dekorationen nichts besonderes herrührt. Auch die Plananlage Soufflot's wurde getadelt, obgleich, wenn man die ursprüngliche Bestimmung der Kirche im Auge behält, wonach der Reliquienkasten der heiligen Genofeva unter der Kuppel stehen sollte und das Chor für die Ordensgeistlichen nöthig war, die Anlage der langen Querschiffsarme nicht ungerechtfertigt ist.

Soufflot baute in Paris noch einiges von mittelmässigem Interesse; so im Jahre 1756 die neue Sakristei von Notre-Dame zu Paris. Auf seine Rechnung kommt auch die Verstümmelung der Hauptpforte des westlichen Portals; dann von ihm: die Orangerie des Schlosses de Ménars, das Hôtel de Lauzan, 1770 der Umbau der Fontaine de l'Arbre-sec, an der Ecke der Rue St. Honoré und der Rue de l'Arbre-sec, und von 1771 ab die École de Droit der Sorbonne an der Place du Panthéon.

Der Geschmack für die Antike war schon der allgemein herrschende geworden, als Gondouin, geboren zu St. Quen sur Seine 1737, gestorben Paris 1818, von Rom nach Paris zurückkehrte. Sein Vater war Obergärtner des Königs in Choisy-le-Roi und von Louis XV. protegirt kam der Sohn



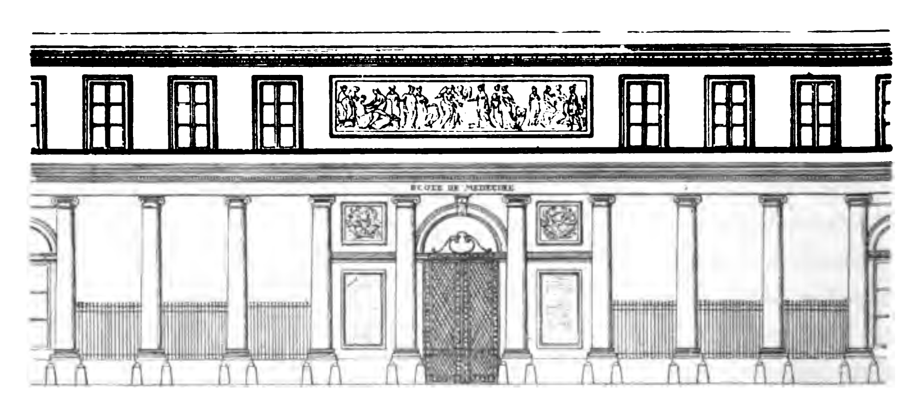


Fig. 304. Front des Amphitheaters und Strassenfront von der École de Chirurgie in Paris (n. Krafft u. Ransonette).

zuerst in die Schule Blondel's und dann als Pensionär nach Rom. Sein um 1769 errichtetes Hauptwerk ist die neue Schule der Chirurgie, für den berühmten Chirurgen La Martinière in der Rue des Cordeliers zu Paris. Das Gebäude der École de chirurgie umgiebt mit drei Seiten einen grossen Hof, der nach der Strasse von vier Reihen jonischer Säulen abgeschlossen ist. Das Hauptgebäude, im Grunde des Hofes, enthält das Amphitheater für 1200 Personen, von oben beleuchtet; davor ein grossartiges Peristyl von sechs korinthi-

schen Säulen, durch zwei Etagen gehend. (Fig. 304.) Das Ganze ist eine für diese Zeit gelungene Nachahmung der Antike, im Sinne des Palladio (Qu. Krafft et Ransonette, Paris 1802). Gondouin ging zum zweiten Male nach Italien, er wollte das ganze Terrain der Villa Hadriana kaufen, kam aber nicht mit diesem Plane zu Stande. Indess zeichnete er die Ruinen der Villa, um die Zeichnungen Piranesi zu überlassen, dann richtete er seine Thätigkeit auf die Bauwerke Palladio's. Als seine Thätigkeit durch die Revolution unterbrochen wurde, widmete er sein übriges Leben dem Bau einer Villa auf seinem Landgute. Die Einrichtung des Museum Dupuytren, im Refektorium

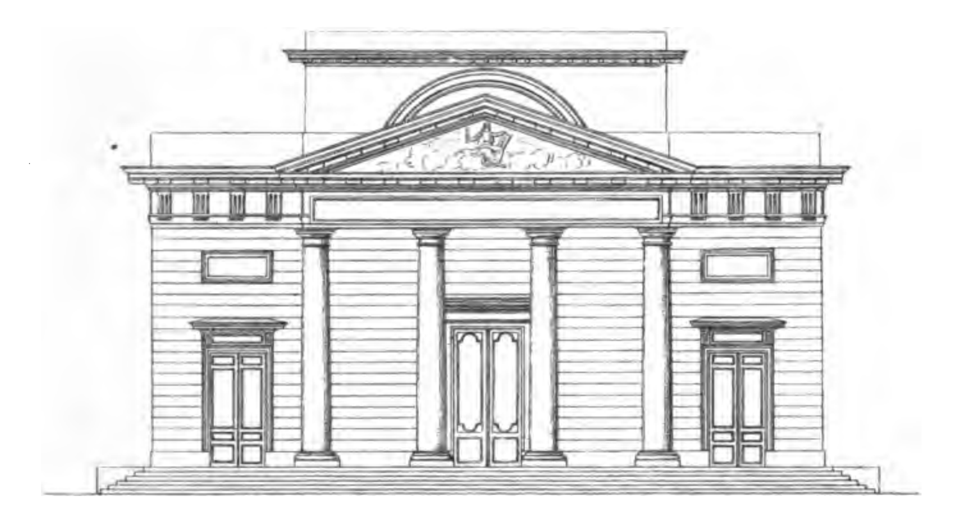


Fig. 305. Frontansicht der Kirche St. Philippe du Roule in Paris (n. Krafft u. Ransonette).

des Klosters der Cordeliers, in den Jahren 1774—1776, rührt von Gondouin her.

Das Collége de France, Rue des Ecoles in Paris, 1744 von Chalgrin begonnen. Von demselben Architekten die Kirche St. Philippe du Roule, im Faubourg St. Honoré, 1760—1784 ganz im neuklassischen Sinne erbaut. Die Front mit dorischem Säulenportikus und Giebel, das Dach durch eine Attika verdeckt (Fig. 305). Der Plan, dreischiffig, mit Tonnengewölben in Holzkonstruktion auf jonischen Säulen überdeckt, die Abside durch eine massiv gewölbte Halbkugel geschlossen (Qu. Krafft et Ransonette, Paris 1802). Chalgrin setzte 1777 die Arbeiten an St. Sulpice fort und änderte den Thurmentwurf Servandoni's. Maclaurin war 1779 noch an der südlichen Partie von St. Sulpice beschäftigt, aber die Revolution unterbrach den Fortgang dieser Arbeiten. Der klassische Geschmack vernichtete in dieser Zeit manche schöne Ausstattung der alten Kirchen; so wurde 1744 der von Lescot und Goujon

herrührende Lettner des Chors von St. Germain l'Auxerrois in Paris abgebrochen und durch eine formlose neue Dekoration von einem Architekten Baccarit ersetzt. Einige Reste des alten Lettners befinden sich jetzt im Louvre.

Die Architekten Peyre der Aeltere und der Jüngere, Boullée, Heurtier, Miqué, Paris, Potain und Huvé wurden berufen, um unter Louis XVI. neue Projekte für den Umbau der alten Flügel des Schlosses Versailles an der Cour d'entrée vorzulegen, aber Alles blieb liegen als Louis XVI. 1789 gezwungen wurde, Versailles zu verlassen und die Tuilerien zu bewohnen. Unter der Revolution wurde dann das Schloss geplündert und verwüstet. Von Peyre, um 1762 ein Haus in Paris bei le Clos-Payen belegen, erbaut; Flügelbauten mit Giebeln abgeschlossen, dazwischen eine dorische Halle im Erdgeschoss mit Balkon darüber, schon ganz im neuklassischen Geschmacke (Qu. Krafft et Ransonette etc.) Von Carpentier der Pavillon de la Bossiere, Rue Riché 1767, noch ganz im Zopfgenre Louis XVI. Das Hôtel d'Uzès, Rue Montmartre um 1767 von Ledoux. Zwei Geschosse mit korinthischem Säulenportikus im Mittelbau, darüber ein Halbgeschoss, unten mit rundbogigen Fenstern, oben mit graden Sturzen. Von demselben, das Haus der Melle. Saint-Germain, Rue des Porcherons, 1722, mit dorischem Säulenportikus und gesuchter Einfachheit des Aeusseren. Ebenfalls von Ledoux die Zollhäuser an den Barrieren von Paris, wieder mit borromineskem Anhauch. Von Gittard um 1761 das Haus Lulli's an der Ecke der Rue St. Anne.

Die jetzige Physiognomie des Palais Royal in Paris datirt vom Ende der Regierung Louis' XIV. Um 1763 brannte das Theater neben dem Palais ab und ein Flügel desselben wurde mit zerstört. Der Architekt Moreau baute dann die Façade mit dem schönen dreifachen Eingange, durch Arkaden mit den Eckpavillons verbunden an der Place du Palais Royal. Ein anderer Architekt, Contant, baute das Innere aus und errichtete auch die berühmte Doppel-Ehrentreppe in einem ovalen Treppenhause, welche zur ersten Etage führt. Von Moreau, um 1760, auch der Umbau der Fontäne des Haudriettes. Im Jahre 1781 zerstörte ein anderer Brand das Theater des Palais royal und der Herzog von Chartres, der spätere Philippe-Egalité, fasste den Plan, den Garten durch drei Strassen zu isoliren und nach dem Muster der Prokuratien in Venedig mit Galerien zu umgeben, hinter den Galerien Läden und darüber Wohnungen anzulegen, also eine gründliche spekulative Ausnutzung des Eigenthums der Krone vorzunehmen. Der Architekt Victor Louis bekam 1775 den Auftrag zur Ausführung des Plans. Grimm schildert 1784 in seinen Briefen dies neue Palais Royal als einen feenhaften Aufenthaltsort der eleganten Welt und der Demi-monde. Bekanntlich bezeichnete Camille Desmoulins einen Baum im Garten des Palais als den Sammelpunkt der Revolu-

tion, von dem die Massen zur Zerstörung der Bastille ausgingen. Das Theater im Palais Royal, 1787—1790 erbaut, unter dem Consulat 1799 der Comédie Française eingeräumt, ist ein sehr verdienstvolles Werk desselben Architekten. Schon früher, um 1773, hatte Louis das grosse Theater in Bordeaux gebaut und war durch dasselbe berühmt geworden (Fig. 306). Auch das alte jetzt zerstörte Pariser Opernhaus war von Louis errichtet.

Jacques Denis Antoine, geboren zu Paris 1773, gestorben 1801, zuerst Maurer, wurde als Architekt ein entschiedener Vertreter der neuklassischen Richtung. Er ersetzte den Architekten Desmaison bei der Aufgabe, die Baulichkeiten des alten Palais de Justice zu Paris in ein Ganzes zu verwandeln. Die Galerien, welche den grossen Hof vor der Hauptfront umgeben, sind sein Werk, ebenso das neue Geschoss über der Salle des Pas-Perdus des de Brosse. Das Portal im inneren Hofe des Hospitiums der Charité, mit griechisch-dorischen Säulen nach den Mustern von Pästum, lenkte die Aufmerksamkeit auf ihn. Sein Hauptwerk ist die Münze, um 1771 in der Rue Guinegaud zu Paris mit einer ganz italienischen Palastarchitektur errichtet. Die Hauptfaçade hat einen Mittelbau von sechs jonischen Säulen, darüber eine Attika mit Standbildern, das Erdgeschoss hat Bossagen. Das Mineralienkabinet mit korinthischen Säulen, einer Tribuna und vergoldeten Stuckarbeiten fand man zu reich. Das Hôtel Berwick zu Madrid und das Münzgebäude zu Bern sollen nach Plänen Antoine's erbaut sein.





Fig. 306. Längenschnitt und Hauptfront des Theaters in Bordeaux (n. Fergusson).

Boullée verwandelte 1773 das ehemalige Palais Elysée für den reichen Finanzier Beaujou in eins der elegantesten Werke der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Boullée ist der Meister der neuen Architekturschule, welche die neuklassische Epoche David's vorbereitet. Er ist berühmter durch

seinen Unterricht und seine Schüler, als durch seine Werke. Das Haus der Madame de Brunoy, Champs-Elysées, 1772 von Boullée erbaut, zeigt eine Tempelfront mit jonischen Säulen, ein terrassirtes Stufendach über der Vor-

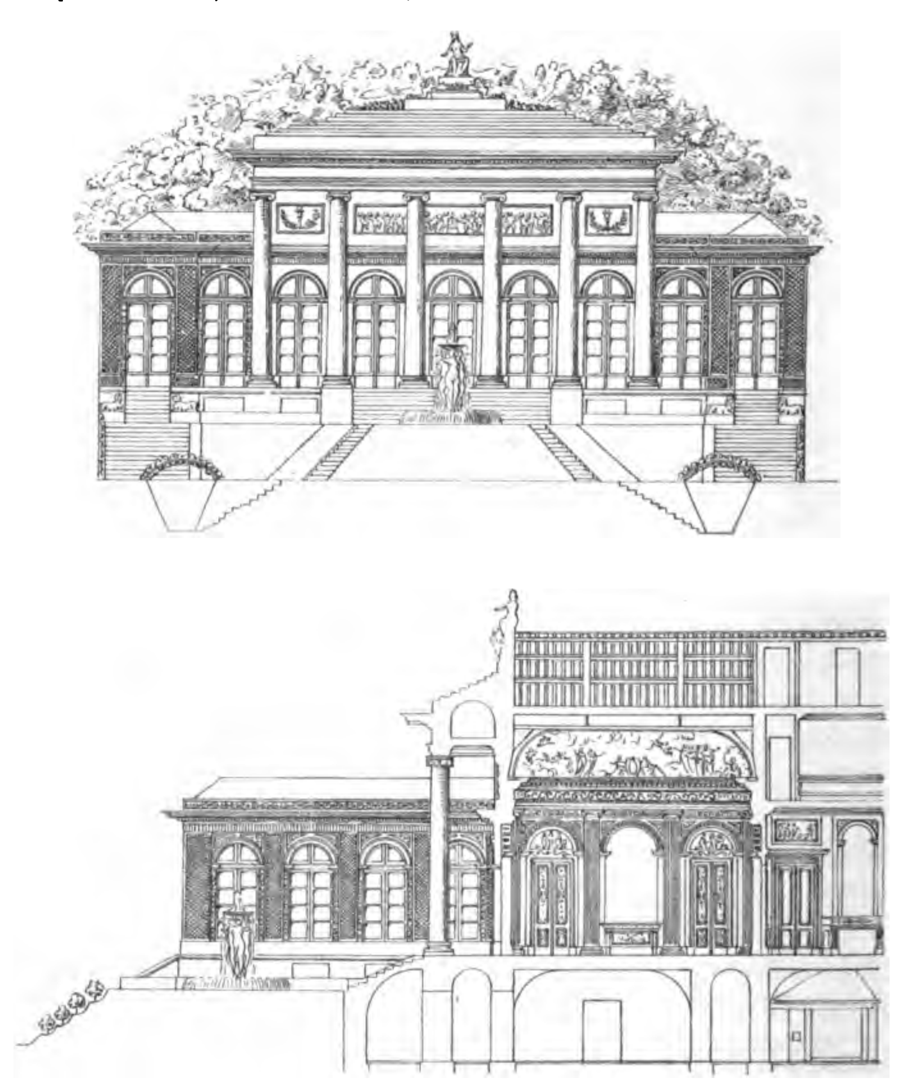


Fig. 307. Frontansicht und Schnitt vom Hause der Madame de Brunoy in Paris (n. Krafft u. Ransonette).

halle, mit einem Monument bekrönt (Fig 307). Im Hauptsalon eine jonische Pilasterordnung darüber ein Spiegelgewölbe, mit grosser Voute, ganz mit einer figürlichen Komposition bemalt. Für die Oeffnungen ist überall der Rundbogen angewendet (Qu. Krafft et Ransonette etc.). Aehnlich, im antiken Sinne, das Jagdhaus des Herzogs von Laval, Boulevard du mont Parnasse,

1774 von Cellerier errichtet. Das Théater Favart, die italienische Oper in Paris, 1783 durch Heurtier erbaut, 1884 durch de Wailly verändert. Von Miqué die Anlage der Gärten von Trianon. Brogniart und seine Zeitgenossen sind wo möglich noch antiker als ihre Vorgänger und stehen mit Ausnahme ihrer Innendekorationen schon ganz auf dem Boden der Neuklassik. Das Maison Dervieux, Rue Chantereine, 1774 von Brogniart erbaut und 1789 durch Bellanger verändert, zeigt eine Hauptfront mit korinthischen Säulen durch zwei Geschosse gehend, durch eine Balustrade über dem Hauptgesimse abgeschlossen. Vor der Front des umfänglichen Baus eine Cour d'honneur (Qu. Krafft et Ransonette etc.). Das Haus St. Foix et Carenne, Rue basse du Rampart, 1775 von Brogniart errichtet, 1798 Hof und Treppe durch Happe umgebaut, im Hauptgeschoss mit dorischen Säulen und Rundbogenfenstern dazwischen, darunter ein Erdgeschoss in Rustika, ist von monumentaler Wirkung (Fig. 308 u. 309). Die Gartenseite, sehr vornehm in einfachem Quaderbau mit Rundbogenfenstern, in den Risaliten mit jonischen Säulen eingefasst, mit Figurenfriesen darüber. Im Innern, besonders in der Kuppel des Treppenhauses, noch ein starker Nachklang des Barocks bemerkbar (Qu. wie vor). Die Kirche St. Louis d'Antin, Rue Caumartin, ebenfalls um 1782 von Brogniart; ebenso das Kapuzinerkloster in der Rue Caumartin, später in das Lycée Bonaparte verwandelt. Von einem Architekten Poyet um 1775 das Haus des Malers Gallan, Rue du Mont Parnasse (Qu. Krafft et Ransonette etc.). Contant d'Ivry beginnt 1764 die Kirche der Madelaine, aber sein Nachfolger Couture machte ganz neue Pläne und die Ausführung des Baues gehört nicht mehr in die Spätrenaissance. Eine Anzahl Pariser Häuser von Lemoine, Ollivier, Bellanger, Itasse und Chevalier, in den achtziger Jahren erbaut, zeigen nur noch im Innern etwas vom Dekorationsgenre

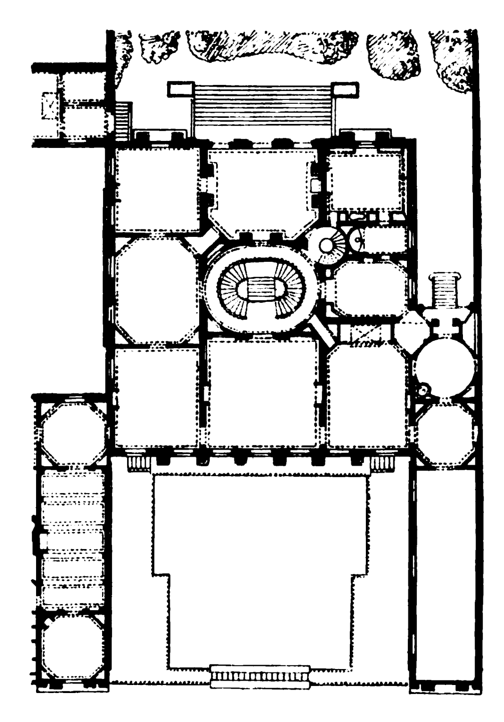
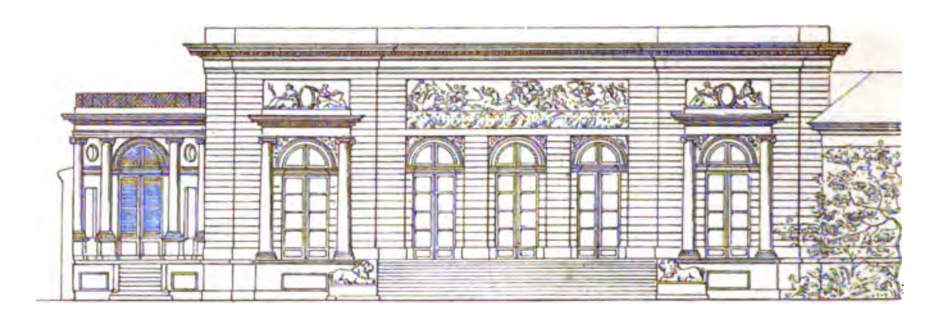


Fig. 308. Grundriss des Hauses St. Foix et Carenne in Paris (n. Krafft u. Ransonette).

Louis XVI. (Qu. Krafft et Ransonette etc.). Auch die Neugothik meldet sich bereits 1786 in einer von Paris entworfenen Garten-Architektur; einem Thurm mit Pumpe und der dieselbe treibenden Windmühle.

Im Jahre 1780 die Chapelle S. Nicolas, Rue du Faubourg St. Honoré von Girardin; 1787 das Theatre der Porte St. Martin von Nicolas Lenoir, genannt Le Romain. Der Architekt Lecamus de Mezières hatte 1762—1765 die



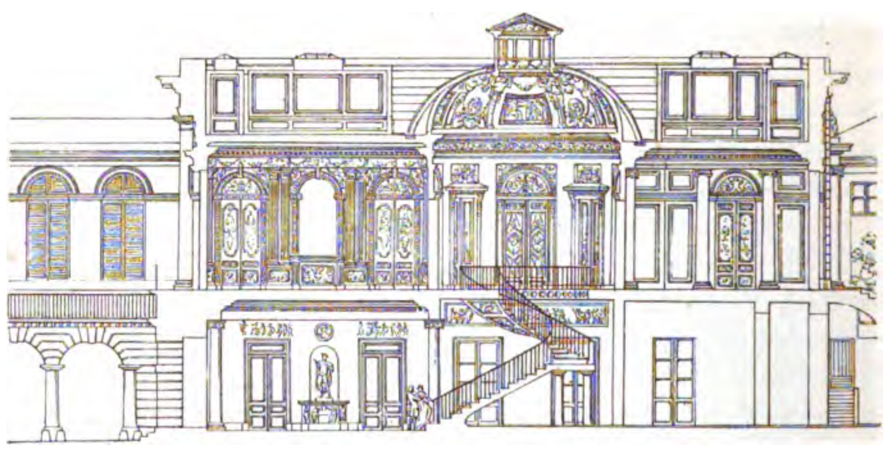


Fig. 309. Gartenfront und Schnitt des Hauses St. Foix et Carenne (n. Krafft u. Ransonette).

Halle au Blé zu Paris an Stelle des abgerissenen Hôtel des Soissons errichtet. Das Gebäude der Halle ist kreisrund und umschliesst einen Hof. Legrand und Molinos überdeckten diesen Hof 1782—1783 mit einer hölzernen Kuppel, nach dem Systeme Philibert de l'Orm's, aber diese brannte ab und wurde zu Anfang des 19. Jahrhunderts durch eine Eisenkonstruktion, eine der ersten ihrer Art, ersetzt (Qu. Gailhabaud. Heft 77).

Der Architekt und Maler Charles de Wailly (1729—1798), der auch in Genua den Salon des Prinzen Spinosa, in Paris das Hôtel d'Arguison und das Hôtel de Voyer im Stile Louis XVI. dekorirte, erbaute ebenfalls in Paris das Maison Pajou, Rue Pépiniere im Jahre 1776 (Qu. Krafft et Ransonette etc.).

Derselbe Architekt, mit Peyre gemeinschaftlich, errichtete 1789 das Odeon-Théâtre in Paris. Von dem Architekten Rousseau um 1786 das Hôtel des Prinzen Salm-Kyrburg, Rue de Lille, später zum Palais der Legion d'honneur eingerichtet.

Im Hôtel Nourissart zu Limoges, 1774—1780 erbaut, zeigt sich eine Rückkehr zum Stil Louis XIV., nur koquetter in der Auffassung (Qu. Rouyer). Das Hôtel de la Prefécture zu Lille, 1786 durch Lequeux, einem Schüler von Louis, erbaut, zeigt ebenfalls das Eindringen des klassischen Architekturstils in die Details (Qu. Rouyer).

b) Skulptur und Malerei.

Pigalle, Coustou der Jüngere (1716—1777) und Houdon (1741—1828) setzen die Traditionen der nachberninischen Skulpturschule auch während der Zopfzeit fort; bis zum Auftreten der David'schen Schule ergiebt sich nichts wesentlich Neues. Jean Antoine Houdon, der talentvollste Bildhauer dieser Zeit, bringt es in seinem heiligen Bruno in S. Maria degli Angeli zu Rom, nach allen Uebertreibungen des ekstatisch gesteigerten Gefühlsausdrucks, wieder zu einer Darstellung einer demüthigen innigen Karthäuserandacht. Von ihm befindet sich eine geistreich behandelte Statue Voltaire's im Théâtre français zu Paris, im Louvre eine geistreiche Bronzebüste Rousseau's und die Erzstatue einer unbekleideten Diana, fein und leicht, wenn auch mehr im Charakter einer Venus.

Von Pigalle um 1769 das Mausoleum des Marschalls Herzog de Harcourt, in Notre-Dame zu Paris und 1771 von demselben mit Mouchy, Le Comte, Caffieri und Dupré gemeinschaftlich die Figuren der Attika auf dem Münzgebäude Antoine's. Coustou, der Jüngere, hatte das Giebelfeld der Kirche St. Geneviève mit einer Darstellung aus dem christlichen Ideenkreise geschmückt, aber bei der Umwandlung des Gebäudes zum Pantheon wurde die Arbeit durch ein Werk Moitte's, «das Vaterland Geschenke vertheilend» ersetzt. Mignot arbeitete 1760 eine Najade für den Umbau der Fontäne des Haudriettes. Philippe Caffieri und Gouthière (geboren 1740) machten sich als Bildhauer für kleinere Gegenstände bekannt. Antoine Denis Chaudet (1763—1810), der erste französische Bildhauer am Ende des 18. Jahrhunderts, war bereits ein entschiedener Klassizist von der Schule David's, welche die strenge Nachahmung der Antike aufbrachte.

Mit Carle Vanloo war der letzte talentvolle französische Vertreter der Historienmalerei der Renaissance gestorben; J. B. Fr. de Lagrenée († 1805),



Pierre († 1789) und Suvée († 1807) setzten diesen Kunstzweig nicht mit demselben Erfolg fort. Die klassizirende Richtung der Zeit, welche auf das Einfache hindrängte, verschaffte einer monochromen Malerei al fresco, wie sie Gibelin übte, eine günstige Aufnahme. Esprit-Antoine Gibelin (1739—1814) Maler und Antiquar, geboren zu Aix in der Provence, studirte in Italien nach



Fig. 310. Greuze. Der zerbrochene Krug.

Rafael, Giulio Romano und Polydor, hauptsächlich nach Letzterem. Er kommt 1771 nach Paris und wird mit dem monochromen Fries über dem Hauptportal der École de medicine beauftragt, Louis XVI. umgeben von Tugenden darstellend. Weiter sind von ihm: eine Kolossalfigur der Hygiene und zwei monochrome Fresken in den Frontons der École militaire. Ein anderes monochromes Fresko von ihm, die Predigt des heiligen Franciscus im Chor der Kirche der Kapuziner, jetzt St. Louis, von Brogniart erbaut. Uebrigens sind die Erfindungen Gibelin's neu und geistreich.

Ein origineller Vertreter der neuen Genremaler, J. B. Greuze (1726—1805), giebt die gemüthliche sentimentale Seite des bürgerlichen Familienlebens wieder. Seine «väterliche Verwünschung» und sein «bestrafter Sohn» im Louvre sind in dieser Art originell. Es ist etwas von der Auffassung Diderot's in diesen Bildern, oder auch eine Parallele mit Hogarth; wie dieser ist Greuze ein Maler der Litteratur. Uebrigens ist derselbe ein tüchtiger Maler, er hat Farbe und Modellirung. Seine «Dorfbraut», ebenfalls im Louvre, ist eins seiner besten Bilder mit dem Ausdrucke einer reinen Jungfräulichkeit, allerdings fehlt nicht der dem Jahrhundert eigenthümliche Zug von Koquetterie; «der zerbrochene Krug» ist das Muster dieses Genre's, der Kopf des Mädchens hat noch die Unschuld der Kindheit, aber das Busentuch ist verschoben, die Rose an der Brust entblättert sich und der Krug lässt das Wasser durch einen Riss entweichen (Fig. 310). Honoré Fragonard, Maler und Kunststecher, geboren zu Grasse 1733, gestorben 1806 in Paris, ein Schüler von Boucher, vertritt die Verbindung der Malerei mit dem Dekorationsgenre Louis XVI., aber er ist weniger mythologisch als sein Meister. Er hat den Geschmack, die Phantasie und die Caprizen seiner Zeit mit Meisterschaft zur Anschauung gebracht. Sein Aufwand an malerischen Mitteln ist gering, aber er erreicht damit seinen Zweck. Von ihm im Louvre: der Oberpriester Corésus sich opfernd, um Callirhoë zu retten, eine Landschaft und die Musikstunde.

Doyen († 1806), Peyron und Vien, besonders der Letztere, der Lehrer David's, bekämpften die italienische oder akademische Schule und wollten die Malerei zum strengen Kultus der Antike zurückführen. Jean François Peyron, geboren zu Aix in der Provence 1744, gestorben 1815, kam 1773 in das Atelier Lagrenée's, erhielt den Preis für Rom und wollte seitdem der Natur und der Antike folgen. Sein «Cimon im Kerker», jetzt im Louvre, wurde noch in Rom ausgeführt, ebenso «Sokrates den Alcibiades aus dem Hetärenhause führend» und «die jungen Athenerinnen das Loos ziehend um dem Minotaurus überliefert zu werden». Nach Paris zurückgekehrt, wurde Peyron Mitglied der Akademie, später Direktor der Manufaktur der Gobelins und malte 1787 seinen «Tod des Sokrates», in demselben Jahre als David durch ein denselben Stoff behandelndes Bild seine Schule einleitete. Joseph Marie Vien (1715—1809) ist der Lehrer David's und gehört noch entschiedener zu den Begründern der neuklassischen Richtung.

Der Landschafts- und Marinemaler Joseph Vernet (1714—1789) folgt noch der von den Poussin's und Claude Lorrain geschaffenen idealistischen Richtung. Von ihm im Louvre, die Ansichten der französischen Seehäfen, im Charakter von Veduten, aber auch sehr schöne Marinen und besonders vortrefflich gemalte Seestürme. Von Hubert Robert (1733—1808) sind im

Louvre zwei gut gemalte Landschaften mit römischen Ruinen. Vom Ritter de Barde stammen aus dieser Zeit sehr werthvolle Gouachen.

c) Dekoration.

Das Dekorationsgenre Louis XVI. kommt schon 1745—1750 einigermassen zur Geltung und geht seit dieser Zeit bis 1770 neben dem Genre Louis XV. her, ohne dasselbe ganz zu verdrängen. Die Begierde nach dem Neuen war die Ursache der Geschmacksänderung und die in diese Zeit fallenden Entdeckungen in Pompeji und Herculanum gaben derselben die spezielle Richtung. Von 1764 ab wurde die Antike, und vorzugsweise die griechische Antike, Mode und man erfand das Genre «à la greque», ohne die Sache besonders ernsthaft



Fig. 311. Cauvet. Fries.

zu nehmen, man wollte zur Abwechselung einmal wieder grade Linien sehen. Das neue Ornamentgenre verband sich bequem mit dem schon früher in Aufnahme gekommenen Chinesischem, da hier ebenfalls das Naturalistische vorherrschte. Einen Fortschritt gegen das Roccoco bezeichnet das neue Genre Louis XVI. durchaus nicht, denn das, was man etwa durch grössere Korrektheit gewann, büsste man durch Kälte und Magerkeit wieder ein. — In das Innere der Räume fanden nun die alten Pilaster-Ordnungen wieder Eingang und verbanden sich mit naturalistisch-blumistischen Elementen, aber die wieder eingeführte Arabeske heuchelte nur die Wiederaufnahme der Antike, im Grunde genommen gab sie schwächliche Reminiscenzen des Stils Louis XIV. wieder.

Die inneren Dekorationen von Petit Trianon, etwa bis 1776 für die Königin Marie Antoinette ausgeführt, zeigen strenge architektonische Linienführung; und die Motive der im Ganzen kalten und mageren Ornamentik sind mehr wie früher aus der Antike genommen (vergl. Fig. 299). Ein Salon im Hôtel des Postes zu Paris weist eine besonders korrekte Magerkeit auf. Der Salon im Hôtel Bouflers zu Paris von 1786 hat wieder eine Pilasterordnung mit Gebälk und Chornische, darüber eine Voute, zwischen den Pilastern Bas-

relieffelder in Holz geschnitzt, Frauengestalten mit Ornamentik verbunden darstellend, im Ganzen sehr anmuthig. Im Hôtel Vigier zu Paris, von 1786 erbaut, gute Holzschnitzereien im Stil Louis XVI., wieder mit sehr klassischem Akanthus ausgestattet. Das Hôtel Nourissart zu Limoges hat gute

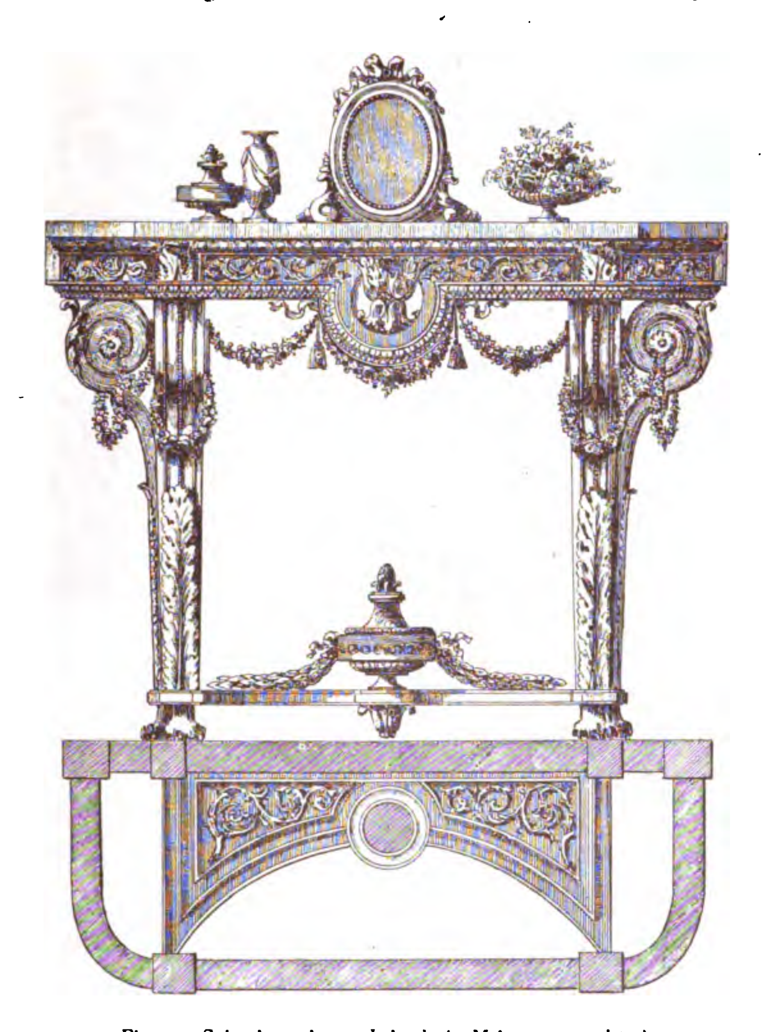


Fig. 312. Spiegelconsole von Lalonde (n. Maître ornemanistes).

Boisserien von Jean Baptiste Barry, 1774—1780 nach Motiven von Delafosse ausgeführt, stilistisch in einer Rückkehr zum klassischen Barock, nur koquetter. Aehnlich der Salon eines Hôtels in Lyon, Rue du Puits Gaillot, in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts erbaut. Im Hôtel Cosserat zu Amiens, um 1785, gute Holzarbeiten der Wände im Stil Louis XVI. von sehr feiner, aber gemässigter Ornamentik (Qu. Rouyer).

Ennemond Alexandre Petitot, Architekt, geboren zu Paris 1730, stirbt am Anfange des 19. Jahrhunderts, ist ein Hauptvertreter des falschen Griechenthums; seine Kompositionen wirken freiwillig oder unfreiwillig komisch, wie an den Figuren seiner Maskerade à la Greque zu bemerken. Pierre Phi-

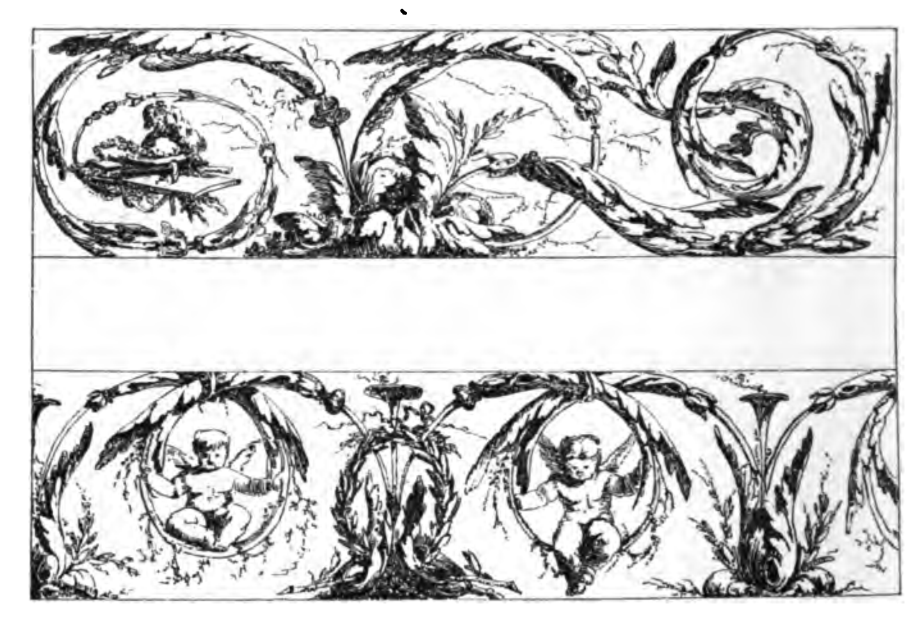


Fig. 313. Salembier. Friese (n. Maîtres ornemanistes).

lippe Choffart, Ornamentzeichner und Stecher, geboren zu Paris 1729, stirbt 1809, verbindet das Chinesische mit der Nachahmung des Griechischen. Jean



Fig. 314. Salembier. Fries.

François de Neufforge, Bildhauer, Architekt und Stecher, geboren bei Lüttich, und Jean Charles Delafosse, Architekt, Dekorateur und Professor der Zeichenschule, geboren 1721 zu Paris, gehören zu den fruchtbarsten Ornamentikern im Genre Louis XVI.; besonders der Letztere verbindet in seinen zahlreichen Kompositionen die Elemente des früheren Roccoco, die leichte Cartousche, das naturalistische Blumenwerk, mit dem Geschmack für Sym-

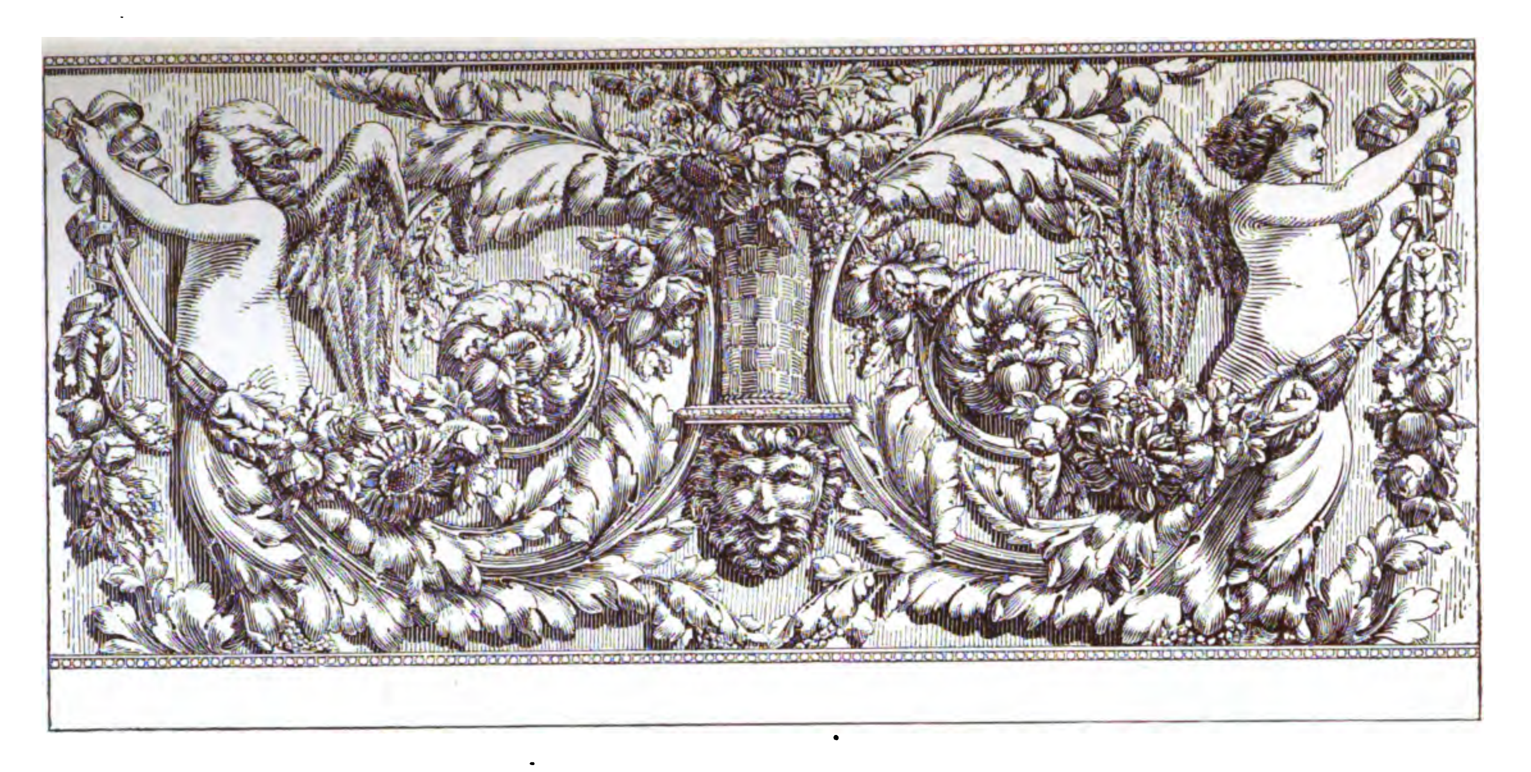


Fig. 315. Prieur. Fries.

metrie und grade Linien. Durch Cauvet, Lalonde und Salembier erleidet das Genre Louis XVI. eine Aenderung, indem nun der Akanthus nach antiken Mustern wieder in seine Rechte tritt, jedoch immerhin in einer bemerkenswerth modernen und originellen Auffassung. Gillet-Paul Cauvet, Architekt, Bildhauer, Ornamentiker und Ciseleur, geboren zu Aix 1731, gestorben zu Paris 1788, kann als der hervorragendste Ornamentmeister dieser Zeit bezeichnet werden. Seine graziösen und leichten Erfindungen vermeiden durchaus das gezwungen Archäologische der früheren und können oft als musterhaft gelten, seine Arabeskenfriese erinnern wieder an den Stil Lepautre's (Fig. 311). Auch François Boucher, der Sohn, Pierre Gabriel Berthault de Fontanieu und Marillier gehören zu den Meistern dieser Richtung. Von P. Moreau und Jean François Forty, 1775—1790 arbeitend, und Lalonde, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts thätig, sind eine Menge eleganter Entwürfe zu Geräthen im Stil Louis XIV. vorhanden: Pendulen, Kassetten, Leuchter und anderes (Fig. 312). Salembier, Ornamentzeichner und Stecher, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts arbeitend, zeichnet sich durch einen eigenthümlichen Schwung seiner Ornamentik aus. Seine elliptischen Ranken und die langgezogenen, weichen rundlichen, wie in feines Leder geschnittenen Formen seines Akanthus geben noch einmal, kurz vor dem Abschlusse der Renaissanceperiode, eine eigenthümliche Auffassung der Renaissanceornamentik (Fig. 313 u. 314). Ranson, Dekorationsmaler, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts arbeitend, ist durch seine geschmackvoll arrangirten natürlichen Blumen und durch seine Kompositionen zu Trophäen bemerkenswerth. Jean Dugourg und Claude Louis Desrais kommen in ihren Arabesken fast ganz auf Lepautre zurück. L. Prieur, Zeichner und Ciseleur des Königs, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, thut sich zuletzt als ein Ornamentmeister von individueller Begabung hervor. Sein petersilienartiger Akanthus ist berühmt und zeigt noch einmal eine echt französische Modifikation der Antike (Fig. 315).

d) Kunstgewerbe und Kleinkunst.

Im Ganzen ist ein Rückgang der kunstgewerblichen Leistungen unverkennbar, seit die mannigfach angefeindete Renaissance ihre zu Neubildungen treibende Kraft verloren hat. Die archäologisch klassizirende Richtung der Zopfzeit vermag aber nicht, die alten mächtigen Impulse zu erneuern und verleidet mit ihrem Drängen nach dem Einfachen die Freude an zierlichen Bildungen. Auch waren der Hof wie der Adel finanziell in Bedrängniss und ertheilten nicht mehr so häufig die Aufträge zur Ausstattung reicher Bauwerke, mit

deren Entstehen das Kunstgewerbe innig zusammenhängt. Eine besondere Wichtigkeit behauptet noch das Porzellan für Geräthebildungen und für die Inkrustationen der zierlichen Möbel im Genre Louis XVI. Die königliche Porzellan-Manufaktur war 1556 von Vincennes nach Sèvres übergesiedelt, wie früher unter Boileau's Direktion stehend. Man machte immer noch die für den Décor sehr geeignete Porcelaine tendre und erst 1761 erkaufte man von P. A. Hanong, Sohn des Direktors der Porzellanfabrik in Frankenthal in Baiern, das Geheimniss Böttger's, die Erfindung des echten Porzellans, die Zusammensetzung der Pâte dure. Das nöthige Kaolin fand sich in den Steinbrüchen von St. Irieux, und der Chemiker Maguer etablirte 1769 die Fabrikation der harten Porzellans in den Ateliers von Sévres. Daneben ging aber immer noch, bis 1804, die Fabrikation der Porcelaine tendre weiter, bis Brogniart den trockenen und harten Geschmack des Empire auch auf diesem Gebiete einführte. Der berühmte Glanz, die nie wieder erreichte Farbenpracht der Türkis- und Rosagründe, sind nur der Pâte tendre eigenthümlich. Barockformen werden unter Louis XVI. wieder häufiger verwendet als das zierlichere Roccoco. Das beste unter Louis XVI. in dieser Technik Geleistete sind die Möbel-Inkrustationen mit einer Emailmalerei auf der Flintglasdecke des Porzellans, von nie wieder erreichter Vollendung und Farbenpracht. Brogniart verdarb dann den Porzellanstil ganz. Man machte unter seiner Direktion römische, ägyptische und olympische Riesenkrater, Sourtouts, Tische und dergleichen mit überschwänglichen goldenen Lorbeerkränzen, gemalten heroischen Scenen, Landschaften und riesigen Blumenbouquets, wodurch die ursprüngliche Feinheit ganz verloren ging.

Die Möbel dieser Zeit haben eine leichte, koquette Anmuth und Zierlichkeit und beruhen in der Technik noch auf den guten von Boulle und Riesner eingeführten Prozeduren. Die Fabrik der Ebénisterie d'Ameublement, damals durch Jacob einem Schüler der Vorgenannten begründet, besteht noch heute.

Die Manufaktur des Gobelins kommt unter die Direktion des Architekten Soufflot und die Technik erhält durch Vaucanson, dem berühmten Mechaniker, mannigfache Verbesserungen; aber man fängt schon an, alte Bilder aus den Museen mit unendlicher Mühe zu kopiren, und später gelingt es gar nicht mehr die Bilder der neuen klassischen Schule richtig wiederzugeben. Die Tapisseries verloren die Harmonie, wurden schwer und schwarz.

Die Goldschmiedearbeiten erhielten durch Anwendung der graden Linie und den Mangel an Ornamentik eine unangenehme Härte. Man bildete sich ein, griechisch zu arbeiten und verlor darüber das Alte, Gute aus dem Auge. Auch die Medaillenstecherei folgte dem antikisirenden Zuge der Zeit und liess die mythologischen Allegorien vorherrschen.

Nur in der Kupferstechkunst bewahrte Frankreich sein altes Prestige. England, Deutschland, selbst Italien sandten ihre Kupferstecher nach Frankreich, um sich dort zu bilden. Der grösste Kupferstecher dieser Zeit, der Deutsche Johann Georg Wille (1715—1808), kam mit G. F. Schmidt 1736 nach Paris und wurde seit 1758 naturalisirter Franzose.

e) Kunstlitteratur.

Die Veränderung des Kunstgeschmacks war durch eine litterarische Bewegung eingeleitet: Laugier's Essay sur l'architecture, Paris 1752, brachte einen starken Angriff gegen den Barock- und Roccocostil, Graf Caylus schrieb 1752—1767 im Recueil d'antiquités die erste Geschichte der griechischen Plastik. Die Veröffentlichung der Pitture di Ercolano hatten das Genre à la Greque zur Folge und hieran schlossen sich eine Anzahl Publikationen derselben Richtung. J. D. Le Roy, Les ruines des plus célèbres monuments de la Grèce, Paris 1758. Fol. Mit Kupfern; C. M. de Lagardette, Les ruines de Paestum ou de Posidonia, ancienne et moderne ville de la Grande-Grèce mesurée et dessinées sur les lieux, Paris 1799. Fol. Mit Kupfern nach Zeichnungen Soufflot's; J. Houel, Voyages pittoresques dans les îles de Sicilie, de Malte et de Lipari. Paris 1782. 4 Bd. in Fol.; Saint-Non, Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile, Paris 1786, 4 Bd. in Fol.; schliesslich in das 19. Jahrhundert hinüberreichend, Quatremère de Quincy, A. Ch., Dictionnaire de l'Architecture Paris 1795—1825. 3 Vol. 4.; und Choiseul-Gouffier, Voyage pittoresque de la Grèce, Paris 1788—1724, Fol. Mit Kupfern.

Die römischen Alterthümer Italiens und Frankreichs behandeln folgende Werke: Piganiol de la Force, Description historique et géographique de la France, Paris 1752. 15 Bd. in 12.; Valette, Abrégé de l'histoire de la Ville de Nîmes et de ses antiquités, 1760 in 8. Mit Kupfern; Richard l'abbé Jérome, Description historique et critique de l'Jtalie, Paris 1770. 6 Vol. 18. C. Clérisseau, Antiquités de la France, Monuments de Nîmes, Paris 1778. Fol. Mit Kupfern; Cassas et Lavallée, Voyage pittoresque et historique de l'Jstrie et de la Dalmatie, Paris 1781, 12 Bd. Fol. Mit Kupfern. Die vorgenannten Werke von Saint-Non und Quatremère de Quincy behandeln zugleich die römisch-italische Vergangenheit.

Das Prähistorische und das die Geschichte Frankreichs Betreffende schliesst sich mit einer Anzahl von Publikationen an. Legrand d'Anssy, P. J. B., Memoire sur les sépultures nationales, publié par M. de Roqueford. Paris 1799. Fol.; De la Borde et Guettard, Voyage pittoresque ou Description de la France,



Paris 1781. 12 Bd. Fol. Mit Kupfern; Le Beuf, Histoire de la ville et du diocése de Paris 1754; Dulaure, Description des principaux lieux de France, Paris 1788; Sauval, Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris, Paris 1779.

Dann wird das Karolingische, das spätere Mittelalter, das Arabische, das Persische mannigfach bearbeitet. Maurice Antoine Moithey, Recherches historiques sur la ville d'Angers. Paris 1776. 4.; Schwaighaeuser, Joseph, Description nouvelle de la cathédrale de Strassbourg et de sa fameuse tour, Strassbourg 1770. 18.; Déscription historique de curiosités de l'église de Paris, editée par C. P. Gueffier, Paris 1763. 12.; Charpentier, Description historique et chronologique de l'église métropolitaine de Paris, Paris 1767. Fol.; Grandidier, Phil. André, Essais historiques et topographiques sur l'église cathédrale de Strassbourg, Strassburg 1782, 8.; Fr. Robert, Voyage dans les treize cantons Suisses, les Grisons et les Valais, Paris 1789, 2 Bd. 8.; H. Swinburne, Voyages en Espagne traduit de l'anglais par de la Borde, Paris 1787. Gr. 8.; Comte de Caylus, sur les ruines de Persepolis, im 29. Bande der Mémoires de l'académie des inscriptions et belles lettres; Sylvestre de Sacy, A. J., Mémoires sur diverses antiquités de la Perse, Paris 1793. 4. Mit Kupfern.

Als theoretische Abhandlungen über die Renaissance und als Darstellungen derselben erscheinen folgende Werke: R. de Piles, Recueil d'ouvrages sur la peinture, Paris 1766; Daudré Bardon, Histoire universelle traité relative aux arts de peindre et de sculpter, Paris 1769. 3 Vol.; d'Arclais de Montamy, l'Art de peindre sur émail, Paris 1765; Leviel, P., Traité de la peinture sur verre, Paris 1774. Fol.; Dumont, G. M., Détails des plus interessantes parties d'architecture de la basilique de Saint-Pierre à Rome, Paris 1763. Fol.; Le Roy, J. D., Histoire de la disposition et des formes différents que les Chrétiens ont données à leur temples depuis Constantin le Grand jusqu'à nous, Paris 1764. 8.; Mey, Abbé, Temples anciennes es modernes, ou observations historiques et critiques sur les plus célèbres monuments d'architecture greque et gothique, Paris 1774. 8.; Le Rouge, G. L., Description du château de Chambord, Paris 1750. Mit Kupfern.; Blondel, J. F., Architecture Française, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils de églises, maisons royales, palais, hôtels et édifices le plus considérables de Paris etc., Paris 1752—1756. 4. Bd. Fol. Mit Kupfern; Pérau, l'abbé, Description historique de l'hôtel royal des Invalides avec les plans, coupes, élévations géometrales de cet édifice et les peintures et sculptures, dessinées et gravées par Cochin, Paris 1756. Fol. Mit Kupfern.; de Neufforge, Recueil élémentaire d'Architecture, Paris 1757. 8 Bd. Fol.; Chambers, Traité d'architecture, traduit de l'Anglais par le Rouge, Paris 1750, Fol. Mit Tafeln; Jombert, Oeuvres d'architecture de Jean le Pautre 1751; der-

selbe, Les Règles des cinq ordres d'architecture par Jaque Barrozio di Vignole, traduit de l'italien, Paris 1764; derselbe, Méthode pour apprendre le dessin etc. Paris 1755; derselbe, Repertoire des Artistes etc.. Paris 1765, 2 Bd. in Fol.; Dezallier d'Argenville, A. N., Vies de fameux Architectes et des Sculpteures, Paris 1774, 2 Vol. 8.; Millin, Antiquités nationales ou Discription des monastères, abbayes, châteaux etc., devenues domaines nationaux, Paris 1790—1798. 5 Vol. 4. Mit Kupfern; Clerisseau, Antiquitités de la France, Paris 1778. Fol. Mit Kupfern.

Neuere Monumente kommen weniger zur Darstellung, desto zahlreicher aber die Ornamenterfindungen der Zopfzeit. Recueil des Fondations et Établissements, fait par le roi de Pologne, Luneville 1762, enthält unter anderen die berühmten Gitter an der Place Stanislaus zu Nancy, von Jean Lamour dem Schlossermeister zu Nancy (1698—1771). Lecamus de Mézières, Recueil des differents plans et dessins concernant la nouvelle Halle aux grains, situé aux lieu et place de l'ancienne hôtel des Soissons, Paris 1769. Fol. Mit Kupfern; de Ixnard, Muster der praktischen Baukunst oder Abbildungen der vorzüglichsten Schlösser, öffentlicher und Privatgebäude etc. Strassburg 1791. Fol. Mit Tafeln; Vien, Joseph-Marie, der berühmte Maler, Vases composés dans le goût antique, dessinés par etc., Paris 1760; Charles-Hutin, Fêtes publiques donnés par la ville de Paris à l'occasion du mariage de Monseigneur le Dauphin, 1745; Saint-Aubin, Ch. G. de, l'Art du brodeur 1770 und in 2 Büchern, Bouquets champêtres; Sally, Jaques-François, Vases inventés et gravés par etc. 1746; Watelet, Claude-Henri, Raccolta di Vasi etc, Choffart, Pierre-Philippe, 2 Bd. Ornamente; Delafosse, Jean-Charles, Nouvelle Iconologie historique ou attributs hiéroglyphiques etc. Paris 1768 und anderes; Petitot, Ennemond Alexandre, Suites de Vases 1764. Milan; derselbe Mascarade à la greque, Parma 1771; Cauvet, Gille-Paul, Recueil d'ornemens etc. Paris 1777; Liard, Mathieu, Recueil de différens meubles garnies, Paris 1762 Perignon, Nicolas, Nouveau livre de cartousches, Paris 1759; Cuvilliés François de, Sohn, eine Anzahl Stiche, Vasen, Architekturstudien und anderes darstellend; Maria, Premier livre de dessins de Jouallerie et de Bijouterie, Paris; Boucher, Jules-François, Sohn, hauptsächlich Möbel; Fontanieu, Gaspard-Moise de, Collection de Vases, Paris 1770; Marillier, Clément-Pierre, livre de vingt-quatre Bouquets champêtre und anderes; Moreau, P., Nouveau Cahier de Rocaille; Forty, Jean-François, Oeuvres de sculptures en bronze etc. Paris; Lalonde de, Oeuvres diverses, Paris, unter anderen sehr viel Möbel; Salembier, Cahier de Frieses, Cahier d'Arabesques etc.; Ranson, Oeuvres, Trophées, Attributs etc. Paris 1778; Prieur, L., Arabesques etc.; Panseron, Architecture, 2 Bd.; Dugourg, Jean-Denis, arabésques; Desrais, Claude-Louis, Cahier d'Arabesques. 1789.

3. Der klassizirende Zopfstil in Deutschland, als zweite Stufe des Zopfstils.

Als der alte formlose, nüchterne Zopfstil erster Stufe durch das Andringen der antikisirenden Richtung, welche namentlich auf der beginnenden Kenntniss von den griechischen Monumenten beruhte, endlich beseitigt war, glaubte man viel gewonnen zu haben; und in der That werden jetzt die deutschen Bauwerke wieder reizvoller und mannigfaltiger in den Formen. Diese Wirkung ist aber lediglich durch den Einfluss des französischen Zopfstils vermittelt, denn man war jetzt in Deutschland französischer als je vorher. In Berlin zum Beispiel kam auf je vier Menschen ein Franzose und die Akademie in Paris unterschied einen Dialecte de Berlin ou style réfugié und rechnete denselben zu den nordfranzösischen Mundarten. Auch sonst war die höhere französische Autorität unbestritten, so musste der Baumeister Neumann der Jüngere im Jahre 1770 seinen Entwurf zum Neubau des Westthurms am Mainzer Dom der Pariser Akademie de l'architecture einreichen, bei welcher das Domkapitel die Entscheidung nachgesucht hatte. — Die Spätzeit Friedrich's des Grossen lässt noch in Potsdam und Berlin eine Anzahl Bauten entstehen, welche in die Blüthezeit des klassizirenden Zopfstils zu rechnen sind, aber der König, der die Kunst als seine Erholung betrachtete, war nun meist selbst Architekt und liess sich mannigfaltig anregen, weshalb denn auch eine Stileinheit dieser Bauwerke durchaus vermisst wird. Algarotti sandte den neuen venetianischen Palladio und Zeichnungen des Pal. Pitti nach Berlin, der Kardinal Quirini schickte 500 Dukaten zum Bau der katholischen Hedwigskirche, damit dieselbe als Ebenbild des Pantheon in Rom errichtet werden sollte, Lord Burlington schickte die Thermen des Palladio, den Palast von Chiswick und den ägyptischen Saal zu York, und zum Bibliothekgebäude in Berlin musste ein Flügel der Wiener Hofburg als Vorbild dienen. Zu dieser chaotischen Stilmengerei kam eine unglaubliche Nachlässigkeit in der technischen Ausführung und ein gänzliches Ausserachtlassen der Grundbedingungen der Baukunst. Es war deshalb nichts Ungewöhnliches, dass ganze Bauten oder Theile derselben einfielen, oder dass für Wohnhäuser eine beliebige Façadenschablone verwendet wurde, welche den Stockwerkshöhen im Innern gar nicht entsprach. Erst unter Friedrich Wilhelm II. wurde in Berlin mit dem französischen Wesen gebrochen und der Bau des Brandenburger Thores gab dann zum ersten Male einen ernsthaften Versuch der Nachahmung griechischer Monumente.

Mitunter gehörten auch deutsche Fürsten zu den damals häufigen Besuchern Roms und Winckelmann's und trugen die dort gewonnenen Anregungen mit sich in die deutsche Heimath. So kam 1765 der Fürst von Dessau, Leopold Friedrich Franz, in Begleitung des Architekten v. Erdmannsdorff nach Rom. Der Franzose Clérisseau führte Erdmannsdorff in die antike Baukunst ein und der Fürst liess von letzterem später das Schloss Wörlitz erbauen. Der Erbprinz Carl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig traf 1766 in Rom ein und gründete später als Carl I. in seiner Residenzstadt das Museum und die italienische Oper, allerdings zugleich ein französisches Ballet. Die Bauthätigkeit in Dresden wurde 1756 durch den Beginn des siebenjährigen Krieges unterbrochen und erholte sich sobald nicht wieder, auch die Regierungszeit Carl Theodor's, Kurfürsten von Baiern, ist für die Kunst ganz interesselos.

In Wien suchte man die Architektur durch die Gründung einer Abtheilung für die Pflege derselben an der Akademie zu beleben, und Hohenberg, einer der ersten Professoren der Akademie, war ein tüchtiger Künstler, wie auch seine Bauten, der Pallavicini'sche Palast und die Gloriette in Schönbrunn bezeugen, aber die Wirkung seiner Lehrthätigkeit auf die jüngeren Künstler war keine besonders erfreuliche. Es fehlte den Architekten die Gelegenheit ihr Talent zu entfalten, denn das Interesse an guten Bauten war in Wien ganz erstorben.

Im westlichen Deutschland herrscht noch immer eine lebhafte Bauthätigkeit und Einzelnes zeichnet sich durch tüchtige Monumentalität aus, wie besonders die Erneuerungsbauten Franz Ignaz Neumann's am Dom St. Martin zu Mainz und am Dom zu Speier. Dagegen verwüstete die Klassizirungssucht die alten Bauwerke, wie unter anderen vorhandene Theile des Kölner Domes. Um die Mitte des Jahrhunderts wurde das Innere des Domes, soweit die Gewölbe fehlten, mit einer Bretterschalung in elliptischer Bogenlinie versehen und dazu die Balken herausgeschnitten. Im Jahre 1766 ward das schöne Tabernakel abgebrochen, auf Anordnung einiger Domherren, und in den Rhein gestürzt, dann 1769 die steinernen, zierlich durchbrochenen Schrankenwände des Chors hinter dem Altare zerstört und durch ein eisernes Gitter ersetzt. Der Bischofsstuhl hinter dem einfachen alten Altare und die Sitze für die den Gottesdienst verrichtenden Priester, an dieser Seite des Chors, wurden ebenfalls weggebrochen. Das Münster in Strassburg wurde 1759 vom Blitz getroffen; sämmtliche Dächer brannten ab und der Vierungsthurm wurde dann abgebrochen. Später in der Revolution wurden an 300 Statuen und Reliefs am Münster zerschlagen.

Auf die Skulptur, mit welcher sich die neuen archäologischen Stil-



forschungen am eindringlichsten beschäftigten, hatte die gewonnene Kenntniss des griechischen Ideals zunächst einen sehr geringen Einfluss. Man blieb bis Ende des Jahrhunderts in den gewohnten Bahnen einer süsslichen, gezierten Anmuth stecken, und als endlich Künstler wie Schadow in Berlin etwas besseres brachten, da wurde dies mehr durch eine Rückkehr zu einem gesunden Realismus möglich, als durch die Lehren der auf die Nachahmung der griechischen Antike verweisenden Kunstgelehrten.

Als Maler, oder vielmehr als Zeichner und Stecher, ist Chodowiecki der beste und treueste Ausdruck seiner Zeit. Er ist ein Sittenschilderer gleich Hogarth, aber ohne Satyre und Karrikatur und seine Werthschätzung ist deshalb immer höher gestiegen, während viele andere seiner Zeitgenossen, welche dem hohen Ideal nachjagten, in Vergessenheit gerathen sind. So bietet der damals viel bewunderte Rafael Mengs doch nur eine kalte Zusammenstopplung fremder Schönheiten und Oeser war nur ein übergeistreicher Skizzist. Dagegen blieben der talentvolle, aber leichtsinnig produzirende Rode, sowie der ältere Tischbein, unbeirrt in der Nachfolge der Franzosen aus der vorigen Stilepoche.

a) Architektur.

Die Bauten der deutschen klassizirenden Zopfperiode verbindet wohl ein allgemeiner Zug, ein gewisser Purismus in der Bildung der Details und Gliederungen, welche wieder mehr als früher den antiken Mustern folgen; aber sonst wird das Stilbild der Zeit immer wilder und zerrissener, durch die eklektische Wiederholung älterer Motive und droht schon mit dem unvermeidlichen Uebergange in das modernste Stilgemenge. Unzweifelhaft war schon damals, wie noch heute, die Ueberfluthung mit archäologischem Wissen eine der Ursachen dieser überzeugungslosen, zwischen verschiedenen Stilformen schwankenden, unkünstlerischen Produktionsweisen. Beispielsweise geben die Bauten aus der Spätzeit Friedrich's des Grossen ein recht deutliches Bild dieses, trotz der allgemeinen Herrschaft des Französischen, doch keine irgendwo herkommende Anregung verschmähenden eklektischen Verfahrens.

Die Architekten Büring, Legeay und von Gontard waren besonders berufen, die wechselnden Bauideen ihres königlichen Mäcens, des grossen Friedrich's von Preussen, ins Werk zu setzen und entledigten sich dieser, nicht immer leichten Aufgabe, öfter mit grossem Geschick.

Joh. Gottfried Büring kam 1754 aus Hamburg in die Dienste Friedrich's II., ging aber 1766 von Potsdam fort nach Italien. Von ihm ist die



Bildergallerie bei Schloss Sanssouci, um 1756 begonnen, ähnlich wie das Schloss ein Stock hoch, mit rund vorspringendem Mittelbau und einer Kuppel in der Mitte, auf 16 korinthischen Marmorsäulen mit Kapitälen von vergoldeter Bronze. Die Schlusssteine über den Fenstern zeigen, in etwas gesuchter Weise, die Köpfe berühmter Maler und Bildhauer. Das Innere der Gallerie wurde von Unger dekorirt. Im Jahre 1754, ebenfalls von Büring erbaut, das japanische Haus im Garten von Sanssouci. — Der Franzose Joh. Le Geay war 1754—1763 in Berlin thätig und ging später nach Schwerin. Er hat wenig gebaut, aber viel Entwürfe gemacht. Von ihm ist der Entwurf zur katholischen Hedwigskirche in Berlin, welcher für das Innere einen viel entschiedeneren Barockcharakter aufweist, als die spätere Ausführung. Die Kuppel sollte nach dem Entwurfe kassettirte Gurtungen über den Säulenpaaren erhalten und am Fusspunkte der Gurten sollten grosse Medaillons, mit den Porträts preussischer Könige und Königinnen von Genien gehalten und durch Festons verknüpft angebracht werden. Zwischen den Gurten sind dann Gemälde mit Untensichten und Wolken angeordnet. Auch der Hauptaltar sollte mit einer Schwebegruppe in berninesker Art verziert werden (Fig. 316 u. 317). Das Aeussere zeigt im Friese des grossen Eingangsportikus Konsolen und eine Laterne über der Kuppelöffnung (Qu. Stiche nach Legeay's Entwurfe, Berlin). Endlich sollte über der Sakristei noch ein Thurm errichtet werden. Die Ausführung, zu der schon 1747 der Grundstein gelegt wurde, welche 1755 durch Boumann, Vater, begonnen wurde, dann wegen Geldmangels bis 1771 liegen blieb und erst 1773 zum Abschlusse kam, zeigt in bedeutender Vereinfachung des Entwurfs einen runden Hauptraum, aussen in Rustika mit Rundbogenfenstern, im Innern gekuppelte korinthische Säulen und darüber eine hölzerne Kuppel mit gemalten Kassettirungen. — Büring, Manger, Legeay und Gontard arbeiteten nacheinander an den Plänen des 1763 begonnenen, 1769 beendeten Neuen Palais im Garten von Sanssouci, der grössten und prächtigsten Schöpfung Friedrich's des Grossen nach dem siebenjährigen Kriege. Heinrich Ludwig Manger, 1728 zu Kitscher bei Altenburg geboren, Schüler des Stadtbaumeisters Schmiedlein in Leipzig, kommt 1753 nach Potsdam und erbaut dort ein Haus an der Nauen'schen Brücke, mit römischen Pilastern an der Front, welches als Modell zum neuen Palais gelten kann. Im Jahre 1756, beim Be-

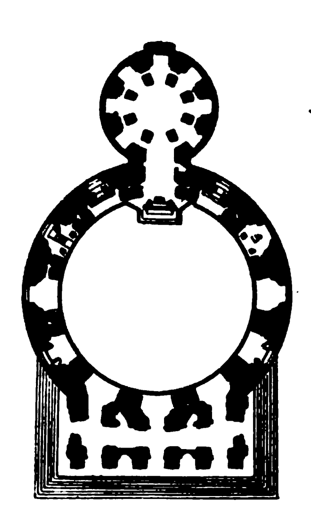


Fig. 316. Grundriss der St. Hedwigskirche in Berlin.

ginn des siebenjährigen Krieges, unternahm Manger verschiedene Reisen in Deutschland und zeichnete, nach dem Frieden zurückgekehrt, den Hauptplan des Schlosses und auch die Perspektive. Karl von Gontard, entschieden der talentvollste Architekt in der Spätzeit Friedrich's des Grossen, geboren 1738 zu Mannheim, stirbt 1791, war ein Schüler Blondel's in Paris, kam mit seinem

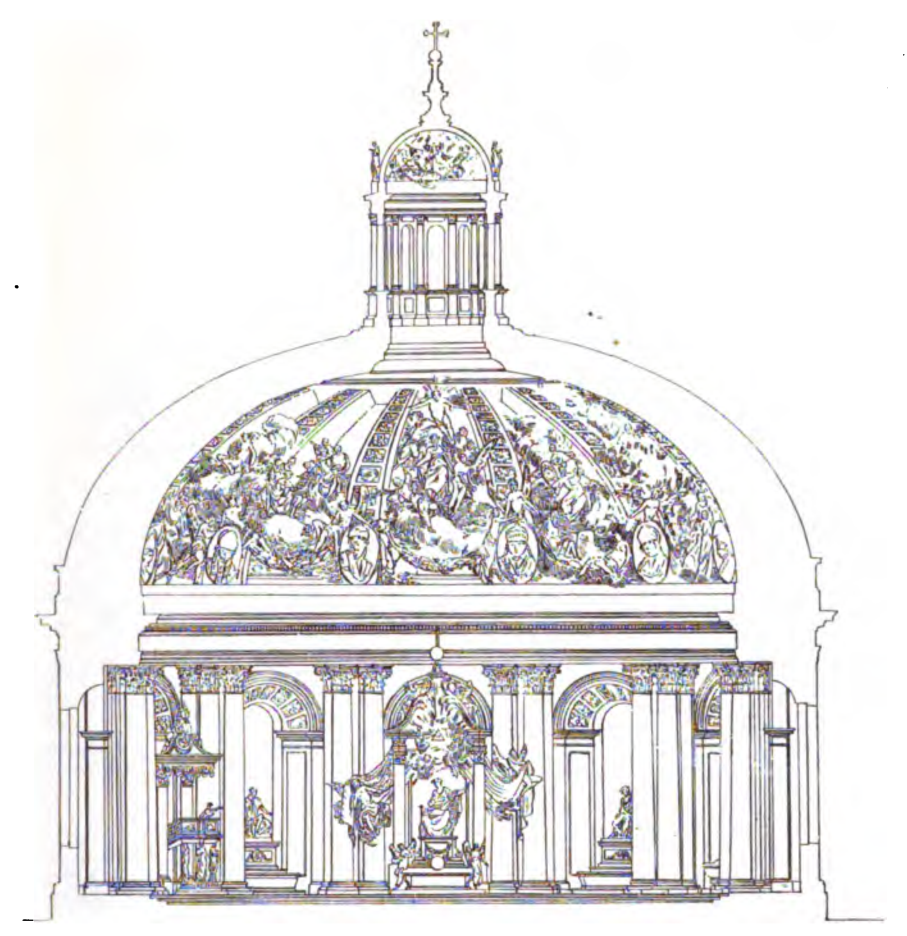


Fig. 317. Schnitt durch die St. Hedwigskirche in Berlin (n. d. Entwürfen von Legeay).

Vater nach Bayreuth und ging mit dem Markgrafen Friedrich nach Italien und Griechenland. Im Jahre 1765 wurde er nach Potsdam in königliche Dienste berufen, und erhielt die Aufsicht über den Bau des Neuen Palais. Das Hauptgebäude desselben hat drei Geschosse, über dem Hauptgesimse eine Attika mit Giebel und über diesem noch eine Kuppel mit Laterne von drei Grazien gebildet, welche die Königskrone in vergoldetem Kupfer tragen. Das ganze Gebäude zeigt aussen eine durchgehende korinthische Ordnung auf Stylobaten

in Nachahmung des Palladio; vor jedem Pilaster steht eine Statue. Die Mauern sind aus rothen Ziegeln, die Gliederungen aus Sandstein hergestellt.

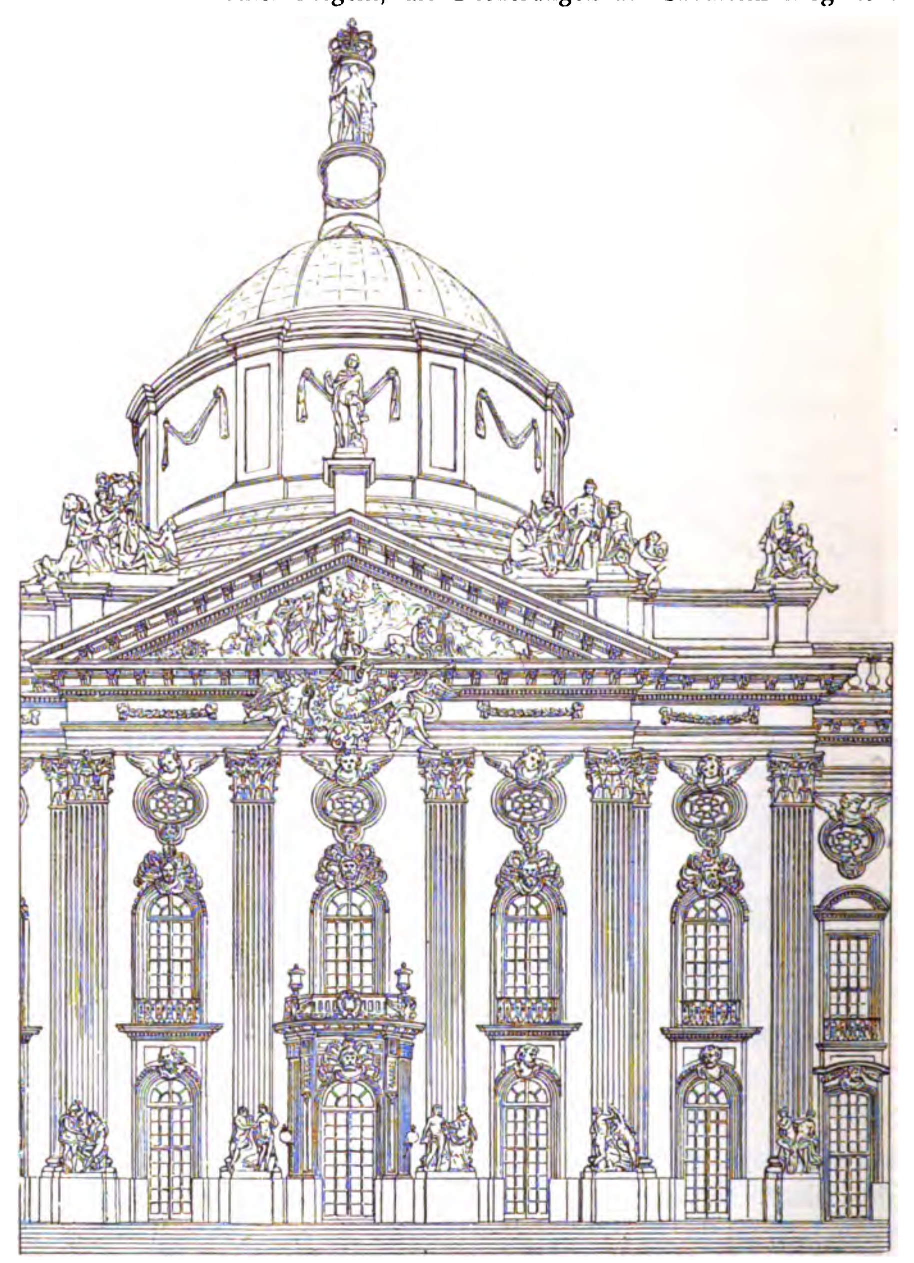


Fig. 318. Ansicht des Mittelrisalits vom Neuen Palais in Potsdam (n. Dohme).

Im Erdgeschosse bilden alle Fenster Thüren, weshalb ein eigentliches Portal fehlt (Fig. 318). Der Hauptseite des Schlosses gegenüber liegen die sogenannten

Communes, französischer in der Stilfassung wie das Schloss, von Gontard entworfen, und in den Jahren 1765—1769 ausgeführt. Es sind zwei Flügel

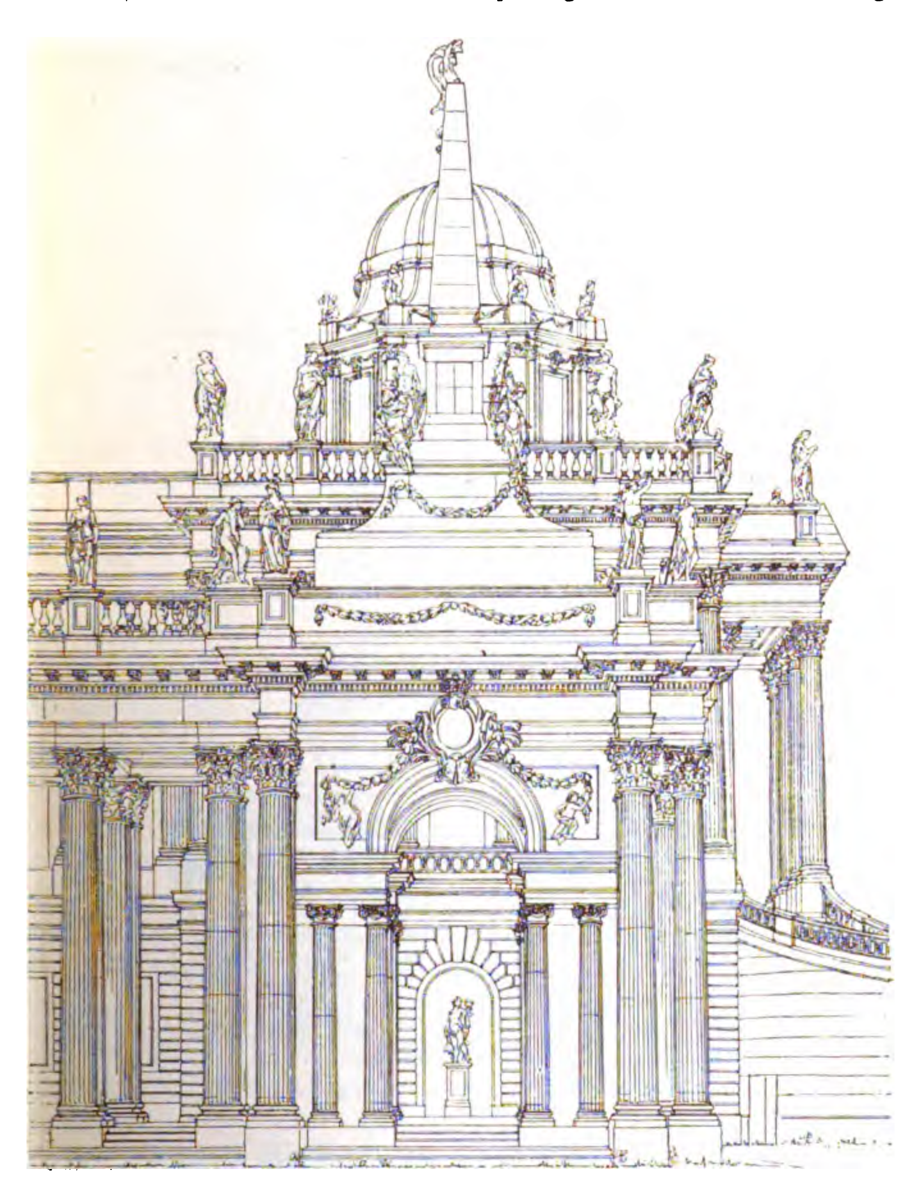


Fig. 319. Communes beim Neuen Palais in Potsdam.

von drei Stockwerken mit Kuppeln gekrönt und durch eine halbrunde Kolonnade verbunden. Das Ganze hat etwas phantastisch-dekoratives, in einer Art Rückkehr zum Barock, wozu der obere Schmuck mit Obelisken und Figuren beiträgt (Fig. 319). In der Mitte der Kolonnade befindet sich wieder ein

kuppelbekröntes Portal. Ausserdem von Gontard in Potsdam: der Freundschaftstempel im Garten zu Sanssouci, verschiedene Stadthäuser, 1777 das Noack'sche Haus, 1772 das Schulze'sche Haus, als Nachahmung des Pal. Borghese und das Kraazi'sche Haus im Geschmack des Serlio, in specieller Nach-

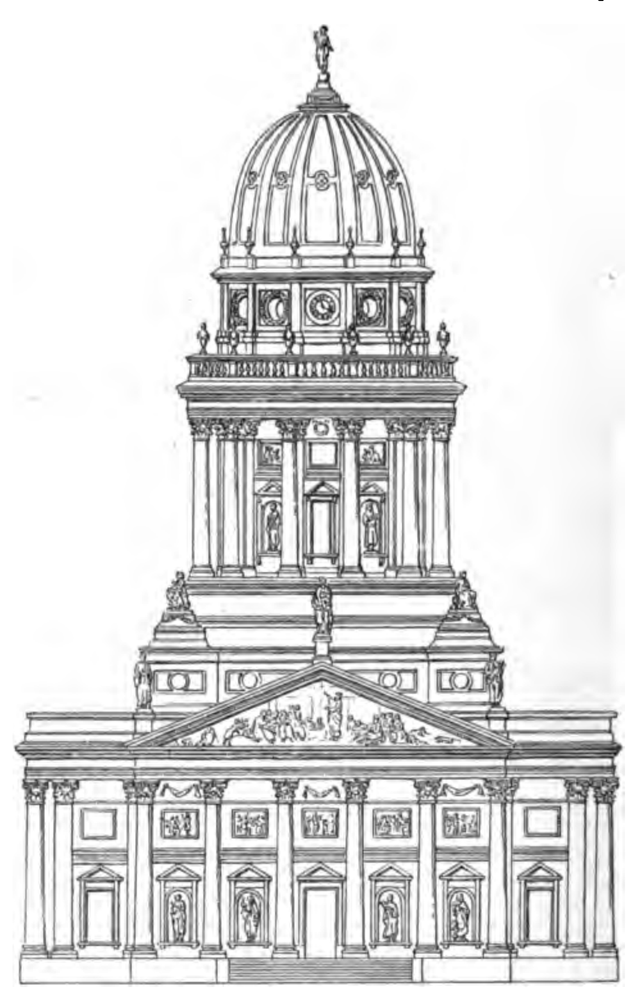


Fig. 320. Ansicht eines Thurmes auf dem Gensdarmenmarkte in Berlin (n. einem gleichzeitigen Stiche).

ahmung eines englischen Landhauses. Das Hauptwerk Gontard's sind die neuen Thürme auf dem Friedrichstädtischem, dem späteren Gensdarmenmarkte in Berlin. Die Thürme sind 1780 angefangen unter Gontard's Leitung. Der Thurm an der deutschen Kirche stürzte 1781 zusammen, Unger und Becherer führten seitdem den Bau fort. Als Muster für den Entwurf hatte der König die Kirchen auf der Piazza del popolo in Rom angegeben, aber die im Gesammtkontur sehr schönen Thürme Gontard's sind ganz echt im

französischen Zopfstile entworfen; leider mit der damals üblichen Nachlässigkeit ausgeführt (Fig. 320). Die Thürme lehnen sich mit einer Seite an die älteren Kirchen. Die drei freien Seiten mit sechssäuligen korinthischen Portalen, darüber ein runder Dom mit zwölf Säulen korinthischer Ordnung umgeben, mit Attika und hölzerner Kuppel abgeschlossen, auf welcher eine in Kupfer getriebene Bildsäule steht. Die Figuren in den Nischen von Stuck, die freistehenden wenigstens dem Kerne nach von Sandstein, aber mit Ergänzungen einzelner Theile in Stuck, die sich bemerkenswerther Weise sehr gut erhalten haben. Die Entwürfe zum Figürlichen sind am Thurm der deutschen Kirche von Rode, an dem der französischen Kirche von Chodowiecki geliefert. Stuckateure für das Figürliche waren Constanz Sartori und Föhr. — Die Kolonnaden an der Königsbrücke in Berlin, 1777 nach Gontard's Plänen erbaut, unter denen kleine Verkaufsgewölbe angelegt sind, zeigen denselben Stil wie die Communes in Potsdam, den französischen Zopf mit einem Nachklang der bewegten Barockformen. Die Ausführung erfolgte durch Boumann Sohn, die Kindergruppen sind von Meyer dem Jüngeren und Schulz gearbeitet, die grossen Figuren von Meyer dem Aelteren. Aehnlich die Kolonnaden an der Spittelbrücke in Berlin, ebenfalls von Gontard entworfen. Von demselben und von von Erdmannsdorff aus Dessau um 1787 im Berliner Schlosse die Einrichtung der Königskammern. Das Marmorpalais bei Potsdam ist 1786 für König Friedrich Wilhelm II. von Gontard begonnen, aber nachdem derselbe 1788 in Ungnade gefallen war, von Langhans fortgesetzt.

Fr. Eckel, Joh. Friedel und Carl Wilhelm Hennert haben verschiedenes in Rheinsberg gebaut. Letzterer in der Stadt nach 1768 das Rathhaus, das Schauspielhaus, für Prinz Heinrich den neuen Flügel am Kavalierhause und verschiedene Gartenarchitekturen, den Pharus, die Eremitage, Virgil's Grab, den Jupitertempel und das chinesische Haus auf der Remusinsel. Georg Christian Unger, 1743 zu Bayreuth geboren, ein Schüler von Gontard, kam 1763 nach Potsdam. Sein Antheil am Ausbau der Bildergallerie bei Sanssouci ist schon erwähnt. Das Kavalierhaus daselbst, von ihm 1771 — 1775 aus der ehemaligen Orangerie umgebaut, ähnlich der Bildergallerie. In Berlin von ihm 1776—1779 das Kadettenhaus in der Neuen Friedrichstrasse, um 1777 bis 1785 das jetzige Gebäude der Generallotteriedirektion und des Hauptsteueramtes, Markgrafenstrasse 47; dann die Erweiterung des Schlosses Monbijou unter König Friedrich Wilhelm II. um 1787, vermuthlich auch 1785 Schloss Bellevue für den Prinzen Ferdinand, sicher in demselben Jahre die Spandauerbrücke mit Sandsteingeländer und Kinderfiguren auf den Pfeilern und 1780 die Kolonnaden der Jägerbrücke und der Spandauerbrücke. In

Potsdam sind von Unger das Belvedere auf der Terrasse von Sanssouci und das Brandenburger Thor in Gestalt eines römischen Triumphbogens. Die Bauten Unger's zeigen ein Zurücksinken in den ödesten Theaterdekorationsstil. Nach Plänen Unger's baute Boumann, Sohn, 1775—1780 die Bibliothek in Berlin, als Kopie eines Flügels der Wiener Hofburg mit gebogener Façade. In der Mitte ein gradliniges Portal, an jeder Ecke zwei Pavillons, über dem Haupteingange sechs korinthische Säulen mit verkröpftem Gebälk. Das Innere zweischossig aber aussen mit vier Fensterreihen. Die königliche Ritterakademie in der Burgstrasse in Berlin ist 1765—1769 noch von Boumann Vater erbaut. Das jetzige niederländische Palais unter den Linden wurde 1777 mit einem schönen Säulenportikus versehen. Das Brokes'sche Haus am Kanal, eins der schönsten Gebäude Potsdams, 1776 von Titel erbaut. Die beiden oberen Geschosse haben Pilaster und das Risalit vier römische Säulen. Der Plan des «die Patrontasche» genannten Hauses soll von Gontard herrühren.

Unter König Friedrich Wilhelm II. (1786—1797) erfolgte ein Bruch mit dem französischen Wesen. Das 1774 auf dem Gensdarmenmarkt erbaute Theater für französische Vorstellungen wurde 1787 zum Nationaltheater umgewandelt und auch sonst verschwanden die Franzosen aus der nächsten Umgebung des Königs. Um 1790 erfolgte eine Reorganisation der Akademie der Künste, an der nun Gottfried Schadow und wenigstens eine Zeit lang Asmus Carstens thätig waren.

Der Hauptarchitekt dieser Zeit ist Johann Gottfried Langhans, geboren 1733 zu Landshut in Schlesien, gestorben 1708 zu Grüneiche bei Breslau und 1785 nach Berlin berufen. Er setzt den Bau des Marmorpalais bei Potsdam in nüchtern antikisirender Steifheit fort, im sogenannten «etrurischen» Geschmack. Auch die Zimmer Friedrich Wilhelm's II. im Stadtschlosse zu Potsdam mit ausgezeichneten Boisserien, zeigen denselben Einfluss der neuesten archäologischen Richtung und sind vielleicht ebenfalls von Langhans entworfen. Im Jahre 1787 hatte Langhans den Zuschauerraum des Berliner Opernhauses umgebaut und 1789 das Schlosstheater in Charlottenburg entworfen, welches letztere durch Boumann Sohn ausgeführt wurde; ebenfalls dort das Belvedere am Park. Von ihm die Herkulesbrücke in Berlin um 1787, die Kolonnaden in der Mohrenstrasse und das Orangeriehaus im neuen Garten zu Potsdam. Langhans war einer der ersten modernen Eklektiker zwischen Zopf, Romantik und hellenischer Renaissance stehend, aber sein Brandenburger Thor in Berlin 1784 — 1792 erbaut, ist eine der besten Produktionen der Zeit in Nachahmung der Griechen und speziell der athenischen Propyläen. An beiden Fronten zeigt sich ein dorischer Portikus, dazwischen Quermauern. Das Ganze ist mächtig und grossartig; es bildet ausser dem

Arc de l'étoile in Paris das beste Triumphthor Europa's. Die Quadriga, von Schadow modellirt, vom Kupferschmied Jury und dem Klempner Gerike in Potsdam in Kupfer getrieben, wurde 1806 nach Paris entführt, aber 1814 im Triumph wieder zurückgebracht (Fig. 321). Das Brandenburger Thor bezeichnet den Anfang der neuklassischen Epoche in Berlin. Langhans hat sich auch bereits in der Neugothik versucht, bei der 1790 erfolgten Erneuerung des Westthurms der Marienkirche in Berlin. In der 1786 gestifteten Thierarzneischule in Berlin ist das anatomische Theater mit Kuppel von ihm 1790 erbaut.

Berlischky baut 1773 das Operettentheater in Schwedt und das Rathhaus,



Fig. 321. Ansicht der Stadtseite des Brandenburger Thors in Berlin.

um 1777 daselbst die kleine französische Kirche. Das Schloss zu Wörlitz bei Dessau für den Fürsten Leopold Friedrich Franz ist durch Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff im klassizirenden Zopfstil der Zeit von 1768—1773 erbaut. Das Gebäude, mit einem grossen korinthischen durch zwei Geschosse gehenden Portikus versehen, welcher durch einen Giebel abgeschlossen ist. Die innere Zimmereinrichtung erfolgte im chinesischen Geschmacke. Die Gartenbauten in dem empfindsam-romantischen Sinne der Zeit zeigen Klausnerwohnungen, künstlich beleuchtete Grotten, nachgemachte Vulkane, Brücken und gothische Ruinen, wie Goethe ähnliches in seinem Monodrama «Proserpina» meisterhaft ironisch geschildert hat.

Dresden konnte sich nach den Verwüstungen des siebenjährigen Krieges auf lange Zeit hin nicht erholen, die Bauthätigkeit war nicht mehr von Bedeutung. Friedrich August Krubsacius (1718 — 1790) lehrte an der Akademie. Sein Hauptwerk von 1774, das Dresdner Landhaus, verfolgt den

Grundsatz, dass das Schöne in der Baukunst vornehmlich in den Proportionen bestehe, und dass ein Gebäude durch sie allein schön werde, ohne Zierrathen. Krubsacius suchte das Laurentinum des Plinius und das Vogelhaus des Varro zu rekonstruiren und beschäftigte sich mit der Reform der schönen Gartenkunst. Seine Grundsätze, die so ziemlich mit denen von Winckelmann in seinen «Anmerkungen über die Baukunst der Alten» identisch sind, spricht Krubsacius in den «Gedanken über den guten Geschmack von Verzierungen», schon 1759, also einige Jahre früher aus und kommt zu dem falschen Schlusse, dass die Baukunst auch ohne Skulptur und Malerei einnehmend sein könne, und dass diese nur ausserwesentliche Zierrathen seien.

In München erhielt sich der Roccocostil sehr lange, noch in der Regierungszeit Max Joseph's III. (1745—1777), wenn auch mit gelegentlicher Heranziehung des Zopfstils, besonders bei den Nutzbauten. In einer prosaischen Auffassung wird 1773 — 1777 das Militärlazareth in der Müllerstrasse erbaut, ebenfalls das Kloster und die Kirche der barmherzigen Brüder an der Sendlingerstrasse und das sich daran anschliessende Krankenhaus, welches später erweitert wurde. Die bauliche Epoche Carl Theodor's ist ganz interesselos. Der Galleriebau von 1779, auf die nördlichen Arkaden des Hofgartens aufgesetzt, ist in baulicher Beziehung ganz unbedeutend. Das Feuerhaus am Anger von 1795 ist nur deshalb bemerkenswerth, weil es bereits den trockenen Klassizismus zeigt, der jetzt den Zopfstil verdrängt.

In Wien und Prag stand es nicht anders wie in München, der grosse Bausinn war gänzlich erloschen und die Architekten denen die bedeutenden Aufgaben fehlten, konnten in der Errichtung einer Abtheilung für Architektur an der Wiener Akademie der Künste hierfür keinen Ersatz finden, obgleich Hohenberg, einer der ersten Professoren der Akademie, ein tüchtiger Künstler war. In Prag wurde 1764 die erzbischöfliche Residenz errichtet und 1785 das ständische Nationaltheater in sehr nüchterner Fassung. — Bemerkenswerth ist allenfalls, dass hier zum ersten Male Mozart's Don Juan aufgeführt wurde. — In Wien war Ferdinand von Hohenberg, geboren 1732, der vorzüglichste Architekt. Von ihm, 1775 das Gloriet, das Theater und die Gartenbauten, Ruine und Obelisk bei Schönbrunn. Der gräflich Fries'sche später Pallavicini'sche Palast am Josephsplatz in Wien ist von Hohenberg 1784 erbaut, mit zwei kolossalen Karyatiden am Haupteingange. Ebenfalls von Hohenberg 1784, der Bau des ehemaligen Minoritenklosters für die italienische Nation. Der Hofarchitekt Münzer entwarf das Universitätsgebäude, jetzt Akademie der Wissenschaften in Wien. Das zwei Stock hohe Gebäude in länglichem Viereck mit drei Eingängen, welche in eine geräumige auf zwanzig Säulen ruhende Halle führen, wurde 1753 — 1755 von Enzenhofer ausgeführt. Die

Façade ist nicht gut in den Verhältnissen, aber der grosse Saal im ersten Stock von bedeutender Wirkung. An der Hofburg zu Wien wurde der rechte Flügel am Josephsplatz, das zoologisch-botanische Kabinet enthaltend, unter Joseph II. erbaut und der linke Flügel mit den beiden Redoutensälen 1767 in der gegenwärtigen äusseren Form hergestellt, während das Innere erst im 19. Jahrhundert gründlich verändert wurde. Peter Mollner, bürgerlicher Baumeister, erbaute 1773—1776 den Trattnerhof in Wien, Johann Hartmuth der Aeltere 1792 die Façade zum Lichtensteinschen Palast in der Herrengasse und Nigelly 1784 die evangelischen Bethäuser und einige Wohnhäuser.

In Pest wurde 1780 die Universität, 1786 eine Kaserne und Artilleriedepot und in demselben Jahre in Lemberg die Dominikanerkirche erbaut.

Das Lustschloss Solitude bei Stuttgart 1767 erbaut mit grosser Freitreppe und unterwölbten Terrassen. Das Gebäude hat einen rund vorspringenden Mittelbau mit Kuppel, die ebenfalls vorspringenden Flügel zeigen halbrunde Ausbauten. Das Ganze ist mit einer Pilasterstellung dekorirt, die Fenster mit Arkadenblenden. Das Innere des Schlösschens Favorite, unter König Friedrich durch Thouret in absichtlich antiker Fassung umgeändert, macht einen nüchternen und eisigen Eindruck. Auch das Schlösschen Monrepos bei Stuttgart, 1764 für Herzog Karl Eugen vom Architekten de la Guepière erbaut, wird ebenfalls erst durch Thouret unter König Friedrich vollendet. Die Façade ist mit noblen einfachen Details versehen und der Saal in der Mitte mit einem Bilde von Guibal, in den vier Ecknischen sind die vier Jahreszeiten, reizende Schöpfungen Lejeune's.

Im Jahre 1799 Schloss Rumpenheim bei Offenbach, das bischöfliche Schloss in Aschaffenburg, und die Neckarbrücke in Heidelberg, 1782 das Schloss in Rappoldsweiler, 1798 Schloss Eberstein bei Baden-Baden, 1793 die Jesuitenkirche in Mannheim, 1777—1786 das Schloss in Koblenz erbaut, für den letzten Kurfürsten von Trier, dasselbe ist jetzt königliches Schloss. Von demselben Kurfürsten ist 1769 das Badehaus zu Bertrich, 1782 das Kurhaus in Aachen, 1793 das Schloss in Saarbrücken und 1782 die Brücke daselbst errichtet.

Michel d'Ixnard, Baudirektor des Kurfürsten von Trier, ein Vertreter des trockensten französischen Zopfstils, entwirft für Koblenz 1768 den Palast des Kurfürsten, eine umfängliche Anlage mit Mittel- und Eckpavillons und hohen Dächern. Derselbe Architekt erbaut ein Schloss in Hechingen für den Fürsten von Hohenzollern, angefangen 1764, in sehr schematisch nüchterner Fassung; ebendaselbst die Pfarrkirche, 1778—1784, als einschiffigen Bau mit Kreuzarmen, halbrund geschlossenem Chor, Glockenthurm an der Westfront und grosser jonischer Pilasterordnung mit Voute und flacher Decke darüber im

Innern. Ein Theater und eine Bibliothek des Collége royal in Colmar, mit einer neu erfundenen Säulenordnung, kann als der am sorgfältigsten detaillirte Bau d'Ixnard's gelten, wenn auch die neue Erfindung nur auf eine Ausschmückung des Kapitäls mit Blumengewinden herauskömmt. Von demselben Architekten stammen: ein Hôtel für den Baron von Sickingen zu Freiburg im Breisgau, das Zunfthaus der Kaufleute zu Strassburg, die Abteikirche zu Buchau in Schwaben, ein Landschloss für den Baron von Ulm zu Donaurieden, das Schloss des Grafen von Königsegg zu Aulendorf in Schwaben, ein Belvedere für den Kardinal de Rodt, Bischof von Constanz, am Ufer des Sees und die Dekoration einer Chorwand im Dome zu Constanz. Das grossartigste Werk d'Ixnard's, die Benediktinerabtei St. Blasien bei Kutterau im Schwarzwald, mit runder Kuppelkirche, brannte 1786 ab und wurde später mit Zuhülfenahme einer Eisenkonstruktion für die Kuppel wieder aufgebaut (Qu. d'Ixnard, Muster praktischer Baukunst, Strassburg 1791).

Im Jahre 1767 wurde der Westthurm des Mainzer Doms theilweise durch Brand zerstört und Franz Ignatz Christian Neumann, Architekt und Artillerieoberst, Sohn von Johann Balthasar Neumann, stellte ein Restaurationsprojekt auf. Dasselbe musste auf Verlangen des Domkapitels zur Begutachtung an die Académie de l'architecture zu Paris geschickt werden und wurde von derselben verworfen, aber Neumann setzte seinen Entwurf doch durch. Im Jahre 1799 war der Thurm, eine Art Stufenpyramide, vollendet und ist mindestens in konstruktiver Beziehung ganz vortrefflich. Derselbe Neumann stellte auch, seit 1772, in 12 Jahren den durch die Soldaten Ludwig's XIV. verbrannten und gesprengten Dom zu Speier wieder her. Das Langhaus war nun wieder in seiner früheren Gestalt zu schauen, nicht aber die westlichen Thürme und das Paradies. Zwar erhob sich über dem Gewölbe des Letzteren ein, wenn auch minder grosser als der alte, aber immer noch bedeutender, achtseitiger Thurm; indess blieben die beiden Seitenthürme klein und dünn. Der Dom wurde 1794 noch einmal von den Franzosen verwüstet, sollte auf Abbruch verkauft werden und blieb bis 1816 Ruine.

Unter Landgraf Karl wurde Schloss Wilhelmshöhe bei Kassel noch unter dem Namen Weissenstein begonnen durch du Ry, den Enkel des Baumeisters du Ry, der das Museum erbaute, aber erst 1785 unter Wilhelm IX. von Jussow im klassizirenden Zopfstile beendet. In Gotha 1784 das Palais für den Prinzen August von Sachsen-Gotha-Altenburg erbaut, später Residenz des Herzogs. In Schwerin wurde 1779 das Neustädter Palais errichtet, ein Langgebäude mit zwei kurzen Flügeln nach der Strasse und erst in neuester Zeit ausgebaut.

Am rechststädtischen Rathhause in Danzig wurde das jetzige Portal mit



grosser Freitreppe 1766—1768 von Daniel Eggers in Sandstein erbaut, in vortrefflicher Ausführung (Qu. Ortwein, Deutsche Renaissance, Abth. 38).

b) Skulptur.

Die deutsche Skulptur dieser Zeit bewegt sich breit auf dekorativen Bahnen und ist hauptsächlich für die Ausschmückung der Gärten und für andere weltliche Zwecke thätig. Die Grabskulptur bietet nur noch geringe Ausbeute und das ganz verflachte historische Portrait gewinnt erst wieder am Beginn der neuklassischen Epoche, durch Schadow und andere, eine tiefere Bedeutung. Von einer Nachfolge der Griechen ist vorläufig wenig zu spüren.

Von dekorativen Bildhauern aus der Spätzeit Friedrich's des Grossen sind noch verschiedene zu nennen. Karl Philipp Glume (1724—1776) modellirt gute Profilköpfe in Wachs, aber seine grossen Figuren in Stein sind mittelmässig. Von ihm waren drei Figuren auf dem Giebel des Komödienhauses auf dem Friedrichstädtischen Markte in Berlin; dann am Kavalierhause bei Sanssouci die Bildhauerarbeit der Brüstung und verschiedene Marmorvasen im Garten von Sanssouci u. a. Von Johann Merchiori in Venedig eine Marmorgruppe auf dem Hauptaltar der St. Hedwigskirche in Berlin. Wilhelm Christian Meyer der Jüngere, 1726 in Gotha geboren, arbeitet in Düsseldorf und Bonn für Kurfürst Clemens August, später in Berlin. Hier sind von ihm acht Figurengruppen auf dem Geländer der Königsbrücke und die Kindergruppen auf den Königskolonnaden. Ausserdem werden noch Girolla, Gottschalk, Görne, Jenner, die beiden Kaplunghe, Martini, Schneck, Bettkober, Buschmann, Dietrich, Eckstein, Wohler der Jüngere, Cavaceppi und andere in dieser Zeit genannt als an der figürlichen Ausschmückung der neu errichteten Bauten thätig.

Sigisbert Michel, nach L. B. Adam's Tode nach Berlin berufen, um die von Letzterem angefangene Marmorstatue des Feldmarschalls Schwerin zu vollenden, ging 1770 nach Paris zurück. Der Marschall, im römischen Kostüm, eine Fahne haltend heranstürmend ist für den Wilhelmsplatz bestimmt. Ausserdem von ihm, eine Marmorbüste des Grosskanzlers von Cocceji, auf dem Hofe des Kollegiengebäudes in der Lindenstrasse aufgestellt; dieselbe war ebenfalls schon von Adam angefangen. Der Altas auf dem Rathhause zu Potsdam, von Giese modellirt und in vergoldetem Blei gegossen, stürzte herunter und wurde nach 1776 durch eine von Jury in Kupfer getriebene Figur ersetzt.

Bedeutender als die vorgenannten war Joh. David Ränz der Aeltere,



der in Bayreuth geboren, gegen 1753 nach Berlin kam um Schlüter's Werke kennen zu lernen. Im Jahre 1754 nach Kopenhagen an die Akademie berufen, verfertigte er dort die Statuen des gräflich Lewetzow'schen Palastes, kam 1756 nach Bayreuth zurück und 1764 wieder nach Potsdam. Hier sind von ihm sechs Figurengruppen in Sandstein auf der breiten Brücke und zwei Kindergruppen in Marmor auf der Terrassenmauer von Sanssouci. Am neuen Palais und den Communes sind zahlreiche Arbeiten von ihm: die Basreliefs am Risalit des Schlosses, gegenüber der Kolonnade, die Basreliefs in den Giebeln der Communes, die Gruppen auf den Treppen derselben, die Marmorbasreliefs im Grottensaale des Palais, jedes zwei Kinder auf Delphinen reitend vorstellend und verschiedene Gruppen auf den Frontispicen. Dann von ihm gearbeitet, die Porträtstatue der Markgräfin Bayreuth in Marmor, für den Tempel der Freundschaft im Garten von Sanssouci, und für den Wilhelmsplatz in Berlin die Marmorstatue des Generals von Winterfeld im römischen Kostüm. Der jüngere Bruder L. W. Ränz arbeitete stets mit dem älteren Ränz zusammen. Die Originale der Adam'schen wie auch der Ränz'schen Feldherrnstatuen sind jetzt im Kadettenhause zu Lichterfelde und wurden auf dem Wilhelmsplatze durch Bronzeabgüsse ersetzt.

Johann Peter Tassaert, geboren zu Antwerpen 1729, gestorben 1788, ging zuerst nach England, dann nach Paris und arbeitete dort die Statue Ludwig's XV. für die École de medecine. Im Jahre 1744 nach Berlin berufen, beendet er daselbst zwei in Paris angefangene Gruppen, die Liebe, die der Freundschaft aufgeopfert wird, und die Pirrha. Tassaert ist der letzte der niederländischen Bildhauer in Berlin und wendet sich bereits im Porträtfach einem gesunden Naturalismus zu. Er war der Lehrer Schadow's. Seine Marmorstandbilder der Generale Seydlitz und Keith, für den Wilhelmsplatz in Berlin, sind endlich wieder im Zeitkostüm, als ein Zeichen des Bessern, wenn auch noch nicht ganz gelungen. Dieselben sind ebenfalls durch Bronzestatuen ersetzt, der Seydlitz durch eine neue Figur von Kiss, die aber nicht besser ausgefallen ist, als die alte. Ausserdem von Tassaert vier Marmorstatuen für den Saal des Kavalierhauses bei Sanssouci.

Johann Gottfried Schadow (1764—1850), der Schüler Tassaert's, giebt dann in anspruchsloser Schlichtheit wieder den vollen Eindruck des Lebens, des individuellen Daseins. In seinen Reliefs tritt sein Naturalismus besonders kräftig hervor. Seine Marmorstatuen für den Wilhelmsplatz in Berlin, die des Generals Ziethen und des Fürsten Leopold von Dessau, sind jetzt durch bronzene Nachbildungen ersetzt. Die letztere Figur war ursprünglich für den Lustgarten bestimmt und kam erst 1828 nach dem Wilhelmsplatze. Das Denkmal des Grafen von der Mark, in der Dorotheenkirche, ist sehr schön, aber noch



FIG. 322. SCHADOW. DENKMAL DES GRAFEN VON DER MARK.

im allegorischen Sinne der nachberninischen Schule (Fig. 322). Von ihm noch das Standbild Friedrichs des Grossen auf dem Theaterplatz in Stettin. Sein Lutherdenkmal auf dem Markt zu Wittenberg ist schwächer, ebenso sein Blücherstandbild zu Rostock. Der Fries der alten Münze in Berlin, von Schadow nach Zeichnungen Friedrich Gilly's modellirt, ist bereits ganz im Stile der Neuklassik gehalten, ebenso die Quadriga des Brandenburger Thors u.a.

Johann Heinrich Dannecker aus Stuttgart (1758—1841), obgleich etwas früher als Schadow, gehört ganz in die neuklassische Epoche. Er ist der erste bedeutende Nachfolger der wahren Antike in Deutschland und gehört deshalb nicht mehr in die Spätrenaissance.

Alexander Trippel ist durch seine 1787 in Rom gearbeitete Göthebüste bekannt; Gotth. Mathai aus Meissen durch dekorativ-figürliche Arbeiten im grünen Gewölbe zu Dresden. Bei den Erweiterungsbauten am Lustschlosse Schönbrunn bei Wien liefern Henrici, Hagenauer und Zächerl das Figürliche. Die Karyatiden am Pallavicini'schen Palaste zu Wien sind von Zauner.

c) Malerei.

Die neue eklektische Richtung der deutschen Historienmalerei der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bringt nichts eigenartiges von nationaler Bedeutung zu Stande. Rafael Mengs mit seinen, aus den antiken Skulpturen, aus Raffael Sanzio und Correggio geschöpften Anregungen, gehört mindestens ebensosehr Italien als Deutschland an. Bernhard Rode und andere sind Nachahmer der Franzosen, besonders des Carlo Vanloo, und Oeser bleibt ein Skizzist ohne ernsthaftes und ausreichendes Vollbringen. Als Spiegel der Zeit sind die genrehaften Radirungen Chodowiecki's weit merkwürdiger, als die gleichzeitigen Werke der monumentalen Malerei. Auch über den späteren echten Vertretern der Winkelmann'schen Schule, den Neuklassizisten, schwebt um dies hier gleich zu erwähnen ein eigner Unstern. Die Anfänge der klassischen Periode auf deutschem Boden, aus sich beurtheilt, sind durchaus schwach. Asmus Carstens war durch äussere Umstände in der Entwickelung gehindert, und Schick starb zu früh. Als dann die romantische Poesie ein neues Ideal aufstellte, waren die schwachen Vertreter der klassischen Richtung bald beseitigt.

Anton Rafael Mengs (1728—1779), bereits in der italienischen Malerei erwähnt, seit 1745 Hofmaler in Dresden, wird 1752 nach Rom geschickt, um das Altarbild für die neue Hofkirche zu malen. Winckelmann, im Jahre 1755 nach Rom gekommen, wohnt mit Mengs zusammen und beide arbeiten eine



Zeitlang gemeinschaftlich; aber das Studium der Plastik bleibt beiden die Hauptsache. Später lässt Mengs diese archäologischen Arbeiten liegen und malt 1760—1761 seinen allzuberühmten «Parnass» in der Villa Albani. Bald darauf wird Mengs durch Karl III. von Neapel nach Spanien entführt, lässt aber von

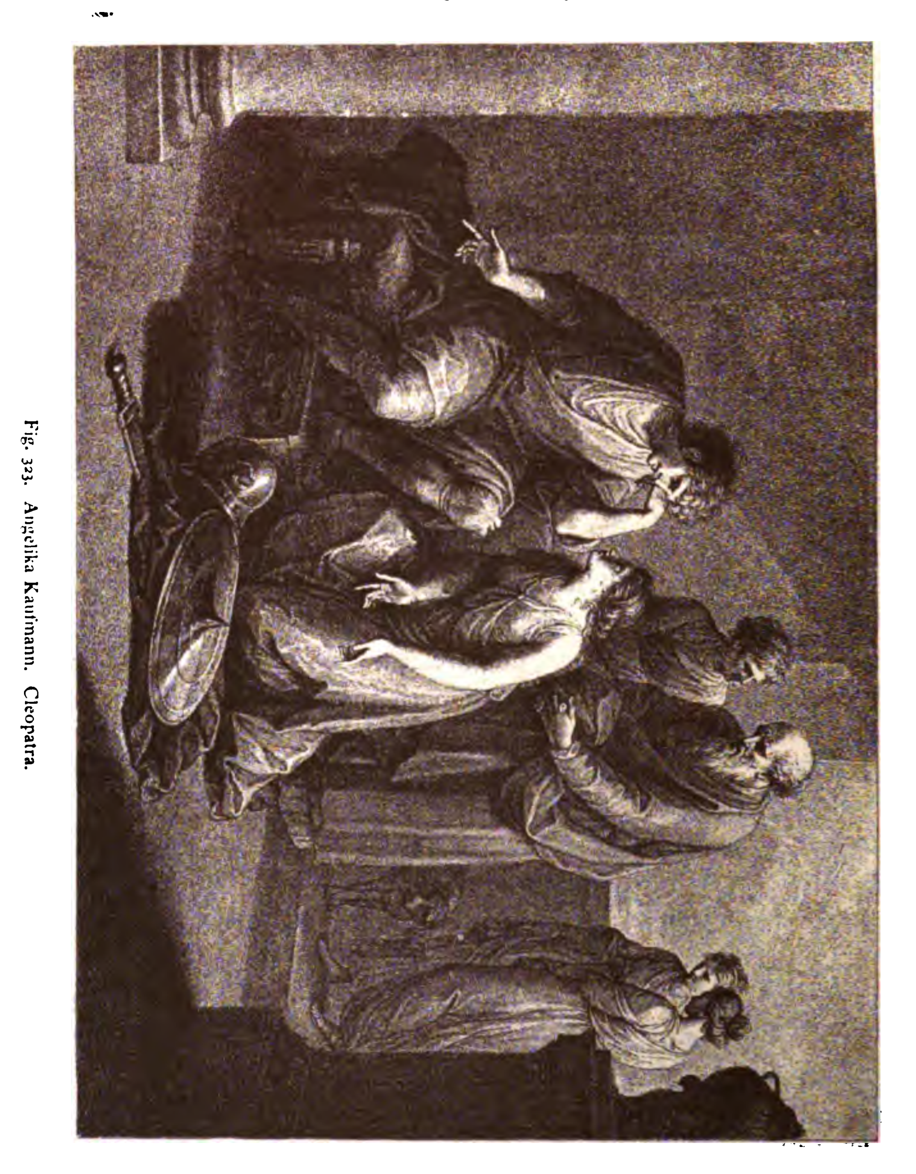


Fig. 323. Angelika Kaufmann. Cleopatra.

da ab in seinen Werken keine weitere Fortentwickelung des Stils bemerken.

Angelika Kaufmann (1742—1808), zu Costnitz geboren, kommt 1763 nach Rom. Sie malt Bilder von eigner Anmuth und Gefälligkeit der Form, aber öfter schwächlich in der Charakteristik. Von ihr ist ein gutes Porträt

Winckelmann's für Caspar Füssli gemalt, dagegen wollte ein Porträt Goethe's durchaus nicht gleichen; es blieb nach des Dichters eignem Ausdrucke immer ein hübscher Bursche ohne den Ausdruck der Individualität. Viele Bilder von Angelika befinden sich in Burleighouse in England (Fig. 323).

Christian Bernhard Rode, geboren 1745 in Berlin, stirbt daselbst 1797, er ist ein Schüler Pesne's und Carle Vanloo's, arbeitet dann unter Restout und studirt darauf in Italien. Seine phantasievollen Plafondkompositionen sind noch ganz im Barocksinne gedacht und zeichnen sich durch ein leichtes, helles, echt dekorativ wirkendes Kolorit aus. Im Grottensaale des neuen Palais in Potsdam ist die Decke von Rode gemalt, im Mittelstück Bacchus als Kind, daneben Luft und Wasser; in der Marmorgalerie daselbst die Decke in drei Abtheilungen, Nacht, Mittag und Morgen; im grossen Marmorsaale ein Wandbild, der Raub der Helena, von Pesne angefangen, von Rode vollendet. Im Palais von Görne unter den Linden in Berlin, dem späteren niederländischen Palais, im Schlafzimmer der Plafond mit Blumen, in einem Nebenzimmer der Mittag, als Apollo mit dem Pfeil, in den Staatszimmern, eine Venus aus dem Meere steigend, Ino mit ihrem Sohne Melicertes und Meernymphen, im Speisesaal der Plafond mit Bacchus, Ceres, Flora und Vulkan als Symbole der Jahreszeiten, an den Wänden desselben Raums, fünf tanzende Nymphen, die fünf Sinne darstellend, im Tanzsaal der Plafond mit Prometheus, von Minerva das Feuer holend und in der Voute Kindergruppen grau in grau, die Künste darstellend. Im von Hertzberg'schen Herrenhause zu Britz bei Berlin befinden sich verschiedene Malereien von Rode: Landschaften, Darstellungen des Landlebens, römische Historien und zwei Deckenbilder, Iris auf dem Regenbogen und Aurora, welche die Nacht vertreibt. Ausserdem sind von Rode, in Berliner Privathäusern und Landsitzen der Umgegend, eine Anzahl dekorativer Wandbilder und Deckenstücke vorhanden und an Staffeleibildern drei Altarblätter in der Marienkirche, eins in der Petrikirche, dann die Bilder an den Grabmälern seiner Eltern in der Marienkirche und an vier Denkmälern preussischer Helden in der Garnisonkirche zu Berlin. Rode hat auch viele Blätter in Kupfer geätzt (Fig. 324).

In einer ähnlichen dekorativen Manier wie Rode arbeitend sind noch eine Anzahl Maler an der Ausstattung der Bauten in Berlin und Potsdam thätig. Gregor Guglielmi, 1714 in Rom geboren, stirbt 1773 in Petersburg. Von ihm sind im Palast des Prinzen Heinrich in Berlin, der Plafond des Hauptsaales, den Olymp vorstellend, und in der Gallerie zwei Deckenstücke, die vier Welttheile und einen jungen Helden, der von der Wahrheit zum Tempel des Ruhmes geführt wird, wiedergebend. Schon vorher hatte Guglielmi im Spiegelsaale des Lustschlosses Schönbrunn bei Wien verschiedenes gemalt, auch im grossen Saale im ersten

Stock der Akademie der Wissenschaften in Wien befinden sich Fresken von demselben. Nicolaus Blasius Lesueur aus Paris, Direktor der Berliner Akademie,



Fig. 324. Bernhard Rode. Der Regenbogen.

entwirft die Deckenbilder des chinesischen Pavillons im Garten von Sanssouci, welche von Harper ausgeführt werden. Joh. Christoph Frisch, 1730 geboren,

Enkel des berühmten Rektors Frisch, bildete sich zuerst unter Rode, ging dann nach Rom und Paris. Von ihm ist ein Plafond im Kavalierhause bei Sanssouci gemalt, Venus mit Amor und den Horen. In einem Vorsaale des neuen Palais in Potsdam eine Decke von Frisch, Apollo mit den Musen darstellend. Im Palais von Görne in Berlin befinden sich von demselben Sopraporten allegorischen Inhalts.

Adam Friedrich Oeser, geboren zu Pressburg 1717, stirbt 1799. Er studirt in Wien auf der Akademie bei dem Direktor Jacob van Schuppen und bei Daniel Gran. Im Jahre 1739 kommt Oeser nach Dresden, aber erst nach 1764 als Direktor der Leipziger Akademie entwickelt er eine ausgedehnte Thätigkeit. Er wurde ein Freund Winckelmann's und blieb mit diesem in Verbindung als ein begeisterter Jünger der neugriechischen Schule. Seine Werke sind wie die aller Anfänger in dieser Richtung, die pure Negation des Bisherigen ohne neues schöpferisches Leben, ein schattenhaftes Gemisch von Reminiscencen der hinschwindenden Vergangenheit, ohne Naturwirklichkeit dargestellt, aus Furcht wieder in das verachtete Barocko zurückzufallen. Oeser's Bilder zeichnen sich noch besonders durch skizzenhaft nebelistisches Wesen aus. Von ihm sind Gemälde in der Nikolaikirche zu Leipzig und nebst anderem ein Theatervorhang, dessen wunderliche Konzeption Goethe in «Wahrheit und Dichtung» schildert. Auch das Uebergeistreiche, Rebusartige seiner Richtung lässt Goethe's Beschreibung des Bildes einer lichtputzenden Muse von Oeser erkennen.

Joh. Heinrich Tischbein der Aeltere (1722—1789) ist noch ein Schüler von Ch. Vanloo und folgt der französischen Art. Eins seiner Hauptwerke, die grosse Komposition der Hermannsschlacht, befindet sich im Schlosse zu Pyrmont. Im Schlösschen Wilhelmsthal bei Kassel, eine Anzahl Sopraporten von ihm mit kräftigem Kolorit. Heinrich Wilhelm Tischbein der Jüngere (1757—1829) kam zu seinem Onkel dem älteren Tischbein nach Kassel, später zu Jacob Tischbein dem Landschafts- und Thiermaler nach Hamburg, und hielt sich später in Holland und Hannover auf. Im Jahre 1777 kam er nach Berlin um den Prinzen Ferdinand mit Familie zu malen. Er gehört bereits in seinen Werken nach antiken Vasenbildern und den Darstellungen aus der antiken Mythe, der neuklassischen Schule an. Das Meiste von ihm befindet sich im grossherzoglichen Schlosse zu Oldenburg. Georg Melchior Kraus, in Frankfurt a. M. geboren, später in Weimar, hatte sich in Paris nach Boucher und Greuze gebildet. Martin Knoller in München, malt daselbst 1775 die Flachdecke des Betsaals der deutschen Kongregation.

Anton Graff (1736 — 1813), zu Winterthur geboren, Schüler von Schellenberg, ist ein vorzüglicher Porträtmaler, lebt längere Zeit in Augsburg



Fig. 325. Chodowiecki. La Place des Tentes au Parc à Berlin.

und wird 1766 als Hofmaler nach Dresden berufen. Auch in Berlin finden sich von ihm vortreffliche Bilder. Georg Friedrich Reinh. Liszewsky, 1725 zu Berlin geboren, ging als Hofmaler nach Dessau, kam aber wieder nach Berlin zurück. Er malte gern Beleuchtungseffekte und war als Porträtmaler geschätzt. Anna Dorothea Therbusch, geborene Liszewska malt mit ihrem Bruder gemeinschaftlich die preussische Königsfamilie für die Kaiserin von Russland. Ausserdem von ihr, eine Venus bei der Toilette und eine zürnende Diana. Hans Caspar Füssli aus Zürich (1706—1781) lebt als Porträtmaler in Wien und später wieder in Zürich.

Der originellste deutsche Maler dieser Zeit in der charakteristischen Wiedergabe der Lebenswirklichkeit etwa parallel mit dem Bildhauer Joh. Gottfried Schadow, ist Daniel Chodowiecki, Miniaturmaler, Zeichner und Kupferstecher, 1726 zu Danzig geboren, gestorben 1801 zu Berlin. Er wurde 1745 nach Berlin geschickt um die Handlung zu erlernen, widmete sich aber seit 1754 ganz der Kunst. Als Bild ist von ihm bekannt geworden, die Familie des Calas, aber sein Hauptruhm beruht auf seinen sehr zahlreichen, selbst radirten Blättern (Fig. 325). Unter diesen sind zu nennen: das Leben des Sebaldus Nothanker, die Blätter zur Lavater'schen Physiognomik, die Geschichte eines Stutzers, die Blätter zu Minna von Barnhelm und zu Hamlet und ein Reiterbild Königs Friedrich Wilhelm II. Gottfried Chodowiecki, der jüngere Bruder, malt Miniatur- und Emailbilder, besonders Jagd- und Pferdestücke, auch kleine Landschaften und Schlachten.

Noch lebte der dekorative Sinn der Spätrenaissance und fand in der Theatermalerei, die als vollberechtigter Kunstzweig galt, meist durch die Schüler der Bibiena's seine Vertretung. Bernardin Gagliari, 1709 in Turin geboren, wurde 1771 nach Berlin berufen, um sechs Dekorationen für die Oper für 12000 Thaler zu malen. Er malte auch 1773 die architektonische Dekoration der Kuppel in der St. Hedwigskirche zu Berlin sehr gut; weniger gelungen ist das Altarbild daselbst von ihm, die heilige Hedwig vor einem Kruzifixe. Karl Friedrich Fechhelm der Aeltere, 1725 zu Dresden geboren, anfänglich ein Schüler von Oeser, dann von Müller in Prag, später als Theatermaler bei Jos. Galli Bibiena, kam mit diesem nach Berlin und fing an in Fresko zu malen. Von ihm sind viele perspektivische Malereien und Architekturen in den Schlössern zu Potsdam, Charlottenburg und Rheinsberg ausgeführt. Der Perspektivmaler Johann Fischer hat in Berlin im Görne'schen Palais und im Schloss Wörlitz gemalt. Joh. Friedrich Meyer, 1728 zu Dresden geboren, ein Schüler Bibiena's, arbeitet lange für das sächsische Theater, später macht er sich als Landschaftsmaler, die Gegend bei Potsdam darstellend, bekannt. Joh. Karl Wilh. Rosenberg, geboren 1737 zu Berlin, ebenfalls ein

Schüler Bibiena's und des Bellavita, arbeitete später mit Carlo Bibiena gemeinschaftlich, malte auch Plafonds in Privathäusern. Eine ähnliche Thätigkeit entfaltet Joh. Abrah. Rosenberg, der Vetter des Vorigen, hauptsächlich in Hamburg.

Eine poesielos trockne Auffassung der italienischen Landschaft gab Jacob Philipp Hackert (1737—1807), zu Prenzlow geboren, ein Schüler Nic. Blas. Lesueur's. Berühmt wurden seine Bilder für die Kaiserin von Russland, die Verbrennung der türkischen Flotte bei Tschesme darstellend. Um ihm hierzu ein Modell zu liefern, wurde ein Kriegsschiff auf offener See in die Luft gesprengt. Später ging Hackert als Hofmaler nach Neapel. Sein Bruder Joh. Gottlieb Hackert, Landschafts- und Thiermaler, folgte ihm dorthin. Joh. Fr. Pascha Weitsch (1723—1803) malte deutsche Eichenwälder ganz vorzüglich. Salomon Gessner aus Zürich und Ferdinand Kobell sind noch als deutsche Landschafter zu nennen. Franz Edmund Weirotter (1730—1771 aus Innsbruck, Landschaftsmaler, kam später nach Wien und machte sich auch als Kupferstecher bekannt. Christian Ludwig von Hagedorn, Kunstgelehrter und Galleriedirektor in Dresden (1713—1780), hat als Selbstradirer von Landschaften eine nordische und soweit wie damals möglich, deutsch-nationale Richtung.

d) Dekoration und Kunstgewerbe.

In der deutschen Ornamentik herrscht nun unbestritten das französische Genre Louis XVI. Die Arbeiten der Kunststecher sind durchweg in dieser Art und zeigen keine besonders eigenthümliche Auffassung. Die bereits beim Genre Rocaille als berühmte Ornamentstecher genannten Meister Habermann und Nilson, in Augsburg arbeitend, gehen in ihrer späteren Zeit zum französischen Zopfstil über und nicht ohne Geschick. Nilson arbeitet besonders in dem damaligen Modegenre »à la greque«. J. H. Hertel, Karl August Grossmann, Johann Gradmann u. a., in Augsburg lebende Kunststecher, schaffen in demselben Sinne. Johann Hauer (1748—1820), ebenfalls in Augsburg, hat eine bedeutende Folge von Blättern, Möbel und Innendekorationen darstellend, gestochen. Er siedelt gegen Ende des Jahrhunderts nach Paris über. Von Gottfried Friedrich Riedel in Dresden, Maler und Kunststecher (1724—1784) sind verschiedene Vasen, Trophäen und Uhrgehäuse gestochen. Johann Martin Will. Stecher und Verleger zu Augsburg (1761—1805), entwirft nach der neuen Pariser Mode, im antiken Stile, seine Schlitten, Orgelgehäuse, Wagen, Mausoleen, Altäre, Tabernakel und Vasen.



Das Kunstgewerbe zehrt noch immer von dem Formenschatze der, in dekorativer Beziehung bis zuletzt schöpferischen, grossen Renaissanceperiode; besonders im Geräth- und Möbelwesen behauptet sich immer noch die Tradition der Roccocozeit. Die Epoche des klassizirenden Zopfstils, durch die beginnende Kenntniss der griechischen Antike charakterisirt, beginnt in vielen Beziehungen schülerhaft, wenn auch die alte ausgebildete Technik noch eine Zeit lang vorhält, um ihren Produkten wenigstens in dieser Beziehung eine gewisse Meisterschaft zu sichern. Dann kommt auch diese in Verfall und es bleibt nichts als ein schwerfälliger Ausdruck für einen sehr engen Kreis künstlerischer Ideen. Der ganze Vorrath an Vorbildern beschränkt sich schliesslich auf die Formen, welche die Abbildungen nach alten Vasengemälden liefern.

Das Letztgesagte gilt besonders vom Ausgange des Jahrhunderts, während in den sechsziger Jahren, trotz der eklektischen Stilmengerei, sich noch ein grosser dekorativer Reichthum in der Ausstattung und Möblirung der Innenräume entfaltet. An den Bauten aus der Spätzeit Friedrichs des Grossen, der Bildergallerie, dem Kavalierhause und dem Neuen Palais zu Potsdam, sind noch grösstentheils die Kunsthandwerker aus der früheren Epoche beschäftigt. Kambly und die Gebrüder Calame fertigen Tische aus verschiedenen Achaten; Sartori und Merk die Stuckdecken und die jetzt wieder mit Vorliebe verwendeten Stuckmarmorwände. Echter Marmor in verschiedenen Farben kommt ebenfalls zu Fussboden und auch wohl in Wandbekleidungen zur Anwendung. Eine Eigenthümlichkeit der klassizirenden Periode macht sich in der Mitverwendung antiker Basreliefs zur Dekoration bemerkbar. In denselben Schlössern finden sich vortreffliche Holzschnitzereien und Intarsien von Spindler in Berlin ausgeführt. Von demselben, im Neuen Palais im Garten von Sanssouci, schöne Holzfussboden mit Blumen ausgelegt und Möbel mit Einlagen von Schildkrott und Perlmutter. Die Stoffe zu den Wandbekleidungen sind aus der Fabrik von Baudouin in Berlin und werden oft erst durch die Kunst des Stickers ganz vollendet. Der Kunststicker Joseph Schnelly aus Aachen war nacheinander an fast allen europäischen Höfen beschäftigt und wusste seine Arbeiten durch Malerei zu vervollständigen.

Die Meissner Porzellanfabrik, seit 1763, nach Beendigung des siebenjährigen Krieges wieder in Betrieb gesetzt, hat nun ihre Winckelmann'sche und Mengs'sche Periode. Unter dem Direktorat des Malers Dietrich, der in Meissen zugleich eine Zeichnenschule einrichtete, wurde alles antikisirt; man sieht nur Apoll, die Musen und Grazien, statt der früheren Schäfer und Schäferinnen. Als Vorbilder dienten jetzt antike Reliefs, Medaillen und Cameen. Das gewöhnliche Malerdekor findet aber immer noch glückliche und originelle Motive, so ist das jetzt aufkommende sogenannte «Blaublümchen»

für die Keramik typisch geworden. Indess produzirt Meissen gleichzeitig noch seine berühmten Roccocowaaren. Schon etwas früher hatten sich fast an allen Höfen Porzellanmanufacturen gebildet, auch Private versuchten ähnliche Unternehmungen. In Berlin begann 1751 der Kaufmann Wegely echtes Porzellan zu fertigen, aber ohne Erfolg; dann trat 1759 der Kaufmann Gotzkowsky an seine Stelle und errichtete die Fabrik in seinem Hause in der Leipzigerstrasse. Die Fabrik wurde 1763 königlich und es wurden verschiedene Künstler für dieselbe von Meissen verschrieben. Karl Wilhelm Böhme, 1720 zu Grosspörten in Sachsen geboren, kam 1762 als Porzellanmaler nach Berlin, ebenso Joh. Balth. Bornemann, dessen Schlachten und Landschaften nach Wouwermann, Rugendas und Riedinger vortrefflich gemalt sind. Isaak Jacob Clauze, in Berlin geboren, hatte schon für die Wegely'sche und Gotzkowsky'sche Fabrik als Emailmaler gearbeitet, ging dann nach Dresden und kam später nach Berlin zurück. Emanuel Bardou, Bildhauer an der Berliner Porzellanmanufaktur, hatte in Frankreich gelernt; er modellirte in Berlin die Statuette Königs Friedrich II. zu Pferde, und ebenda die Statuette des Prinzen Heinrich.

Die Begeisterung für die antiken geschnittenen Steine war damals besonders gross, durch diese wurde der griechische Stil erst in grösseren Kreisen bekannt. Philipp Daniel Lippert, 1702 in Dresden geboren, gestorben 1785 in Leipzig, gründete seine ganze Existenz auf die geschnittenen Steine und verbreitete die Kenntniss der Gemmen hauptsächlich durch seine Abgusssammlungen. Allerdings waren die Originale grösstentheils gefälscht, wie sich später herausstellte.

Vom Steinschneider und Hofjuwelier J. Chr. Neuber (1735—1808) zu Dresden befindet sich ein Kamin mit Mosaik im grünen Gewölbe zu Dresden, aus sächsischem Porzellan und sächsischen Mineralien zusammengesetzt. Der Entwurf dazu von Johann Eleazar Zeisig, genannt Schönau, aus Grossschönau bei Zittau herrührend; die Figuren von Goth. Matthai, dem Inspektor des Mengs'schen Museums. Die tüchtige Gestalt eines Kunsthandwerkers, wie sie von nun an anfangen selten zu werden, stellt sich in Friedrich Jury, dem Kupferschmied in Potsdam, noch einmal vor Augen. Von ihm ist die kupferne, in Feuer vergoldete Statue eines Chinesen, von Giese modellirt, auf dem chinesischen Pavillon im Garten von Sanssouci, dann der ebenfalls in Kupfer getriebene Atlas auf dem Rathhause zu Potsdam und als sein Hauptwerk, die Quadriga für das Brandenburger Thor in Berlin nach Schadow's Modellen.

e) Kunstlitteratur.

Die Haupterscheinung in der deutschen Kunstlitteratur dieser Zeit bilden die Werke J. Winckelmann's; dieselben tragen wesentlich dazu bei, die Stilrichtung der Epoche zu begründen. — Waren schon früher öfter archäologische Funde und Forschungen von direkter Einwirkung auf das Kunstschaffen der Zeit gewesen, so ist dies von jetzt ab noch mehr der Fall; und dieser litterarische Einfluss artet, nach dem gänzlichen Erlöschen der Renaissance, in abstrakt-archaistische Bestrebungen aus, welche absichtlich der kunstmässigen Erledigung des modernen Bedürfnisses aus dem Wege gehen. — J. Winckelmann, Anmerkungen über die Baukunst der Alten, Leipzig 1762, 4⁰; derselbe, Sendschreiben von den Herculani'schen Entdeckungen, Dresden 1772, 4⁰; derselbe, Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterricht in derselben, Dresden 1763, 4⁰; derselbe, Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1764, 4⁰; derselbe, Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1767, 4⁰. — Die Geschichte der Kunst des Alterthums erscheint dann in einer zweiten Ausgabe, herausgegeben von der kaiserlich königlichen Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1776.

Das römische Alterthum wird über dem neu auftauchenden griechischen nicht ganz vergessen. Es erscheint nach dieser Richtung: B. de Montfaucon, L'antiquité expliquée etc., deutsch im Auszuge von J. Jac. Schatz und J. Sam. Semler, Nürnberg 1757; de Sandrart J. J., Altaria et sacella varia templorum Romae, a celeberrimis quondam architectis structa. Nürnberg 1771. Fol. M. Taf., in neuer Ausgabe; des Markus Vitruvius Pollio Baukunst, aus der römischen Urschrift übersetzt von August Rode, 2 Bände in 4⁰. Leipzig 1796. Auch das Aegyptische findet einen Bearbeiter; Meister, de pyramidum fabrica et fine, Göttingen 1774, 4⁰.

Die Kunst des Mittelalters erringt erst spärliche, dann aber, zugleich mit dem Beginne der neuklassischen Periode, eine immer steigende Beachtung. Noch vor dem Anfange der Neuklassik datiren: Schweighäuser, Joseph, Description nouvelle de la cathédrale de Strassbourg et de sa fameuse tour, Strassburg 1770. 18; Frick, E., Ausführliche Beschreibung von dem Anfang, Fortgang, der Vollendung und Beschaffenheit des Münstergebäudes in Ulm, herausgegeben Haffner. Ulm 1766. 4⁰; J. Ogesser, Beschreibung der Metropolitankirche zu St. Stephan zu Wien. Wien 1779. 8.

Neuere Bauten und Entwürfe enthalten die Werke: Tilemann van der Horst, Neue Baukunst, Treppen, Laternen, Kuppeln, aus dem holländischen

übersetzt. Nürnberg 1763. Fol. M. Taf.; Rode, A., Beschreibung des fürstlichen Anhalt-Dessauischen Landhauses und englischen Gartens zu Wörlitz. Dessau 1798. 8⁰. Mit Taf.; Beschreibung der beiden neu erbauten Thürme auf dem Friedrichsstädtischen Markte zu Berlin. Berlin 1775, 4⁰. Mit Taf.; Nicolai, Beschreibung der Residenzstädte Berlin und Potsdam, 1779, 2. Bd. 8⁰; Hennert, Beschreibung von Rheinsberg u. a.

Die Werke der Ornamentstecher sind sämmtlich im Genre Louis XVI. gehalten: Hauer, Johann, Dessins de la mode neuve au gôut antique pour les architectes en général etc., Paris; Fösch, J. Rudolph, Grundmässige Anweisung zu den Verzierungen der Fenster etc. Nürnberg 1781; Will, Johann, Martin, Ornamente, Architekturen und Möbel, alles im Genre Louis XVI; Netto, Johann Friedrich, Zeichen-, Maler- und Stickerbuch, Leipzig 1798; schliesslich das Magazin für Freunde des guten Geschmacks, Leipzig 1796—1800.

4. Der klassizirende Zopfstil in England, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Die Engländer gehören vielleicht nicht zu den künstlerisch besonders günstig beanlagten Nationen; wenigstens muss man die englische Kunst einzig vom Standpunkte des Gothikers betrachten, um hervorragende eigenthümliche Leistungen zu entdecken. Selbst in die spätere Renaissance dringt immer wieder das gothische Prinzip ein, aber dasselbe verbindet sich nur selten mit dem Barock, sondern lieber und verhältnissmässig sehr früh mit einer gewissen trockenen, klassizirenden Behandlung palladianischer Formen. In der Skulptur und Malerei der Renaissance bleibt England entschieden hinter den anderen Ländern zurück und erhält, wie schon früher bemerkt, nicht nur die Impulse, sondern auch die ausübenden Künstler selbst, fast durchweg vom Auslande. — Ganz verschieden vom Schaffen in der bildenden Kunst gestalten sich die englischen Verhältnisse auf anderen Gebieten der geistigen Arbeit; speziell in der Entwickelung der, das 18. Jahrhundert charakterisirenden, skeptischen Philosophie. Die französischen Revolutionäre Voltaire und Rousseau sind bei den englischen Freidenkern in die Schule gegangen. Auch für die gedankliche Entwickelung des modernsten Gegensatzes in der Kunst, zwischen »Romantik« und »Klassik«, kann England die Priorität beanspruchen. An den Anfängen der neuklassischen Schule sind die Engländer, wie schon weiter oben geschildert, besonders stark betheiligt; sie fördern die Erforschung der griechischen Monumente mit einem wahren Enthusiasmus, aber zu gleicher

Zeit kommt bei ihren Dichtern und Künstlern der geforderte Kontrast, die Richtung auf Wiederbelebung der mittelalterlichen Kunst, zuerst zum Vorschein und wird erst von England aus nach dem Kontinente weiter fortgepflanzt.

In England gaben Dawkins und Wood mit ihren 1750 publizirten «Illustrations of Palmyra and Baalbec» den ersten Anstoss für eine Aenderung des Geschmacks, welche bewirkte, dass man sich allmählich von der italienischen, manierirten Wiedergabe der Antike den unverfälschten römischen Originalen zuwandte. Adam's Aufnahmen von Spalatro, etwa zehn Jahre später herausgegeben, verstärkten diese Richtung, aber die wichtigste und nachhaltigste Wirkung, in Bezug auf die Wendung zur griechischen Antike, übte Stuart's »Athens«, um 1762, und die folgenden Publikationen der Society of Dilettanti, ebenfalls über altgriechische Monumente. Damit stand man theoretisch auf einem ganz anderen Boden als dem der alten Renaissance, welche die klassischen Formen dem modernen Bedürfnisse dienstbar machen wollte; denn die jetzt aufkommende Neuklassik ging umgekehrt darauf aus, die modernen Zwecke den Formen der Antike anzupassen. Der geeignete Weg hierzu schien die archäologisch genaue Reproduktion der Antike, nicht allein im Detail, sondern auch in der Fassung des Ganzen. Da nun die Letztere den modernen Zwecken und Bedürfnissen meist zuwider lief, so gelangte man zu einem schematisch idealisirenden Scheinwesen, welches man öfter nicht unpassend als »falsches Griechenthum« bezeichnet hat. In der Praxis kam man allerdings nicht gleich so weit, denn Stuart konnte nach seiner Rückkehr, trotz seiner griechischen Studien, doch noch nicht griechisch bauen, und noch weniger konnten dies seine englischen Zeitgenossen. Auch war damals das Gefühl für das modern Unpassende des antiken Stils noch zu stark und drängte zu einer Fortsetzung der Renaissance, selbstverständlich in einer durch die neuen Kenntnisse über die klassischen Stilarten beeinflussten Stilfassung. Dies ergab hier wie anderwärts den sogenannten »klassizirenden Zopfstil«. Erst dreissig oder vierzig Jahre später beginnt die neuklassische Manie, der zu Folge kein Gebäude mehr ohne einen dorischen Portikus errichtet werden konnte, es mochte nun eine Kirche, ein Landschaftshaus, ein Zuchthaus, eine Bahnstation oder ein Panorama sein. Die Neugothik, welche in England bereits mit dem Zopfstile parallel geht, ist gewissermassen die natürliche Reaktion gegen diese archäologisch antikisirende Richtung, aber ihre erste Verwirklichung war auch nur ein Theatereffekt. Die Neugothik tritt nicht minder mit dem Anspruche auf, das Alte kopiren zu wollen; aber dies gelingt nicht einmal, wegen Mangel an Studien und hauptsächlich an konstruktivem Verständniss. Es ist ganz charakteristisch, dass ein Dichter, Horace Walpole, nicht allein den Anstoss zur Wiederaufnahme der Gothik gab, sondern auch selbst

den ersten dilettantischen Bauversuch machte, welcher dann hauptsächlich im Kirchenbau Nachfolge fand, weil man hier, abgesehen von künstlerischen Gründen, den christlichen Geist gegen die Antike ins Treffen führen konnte. Allerdings konnte man der neuen, archäologisch aufgefassten Antike mit grösserem Rechte den Vorwurf der »Unchristlichkeit« machen, als der alten Renaissance, welche sich den christlichen Traditionen und Bedürfnissen schon längst angepasst hatte.

Mindestens erhält England jetzt, durch Reynolds, zum ersten Male eine Art nationaler Malerschule, aber ihr Aufschwung wurde bald durch die typischen Schattengebilde der Flaxmann'schen neuklassischen Schule zurückgedrängt.

a) Architektur.

Wenn England in diesem Zeitabschnitte architektonische Einflüsse von Aussen erfährt, so ist dies mehr über Holland, als von Frankreich aus der Fall. Das spezifisch französische Genre Louis XVI. findet in England nur eine so vereinzelte Aufnahme, wie schon das klassische Barock Louis XIV. und das Roccoco.

Der englische klassizirende Zopfstil beginnt bereits mit den schon früher erwähnten Architekten Campbell und Gibbs, aber erst Chambers kann als ein Hauptvertreter dieser Richtung gelten. William Chambers, geboren 1726, gestorben 1796, einer der bedeutendsten englischen Architekten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, war ein nach den Regeln gebildeter Künstler, aber ohne fruchtbare Phantasie und schöpferisches Talent; er fand deshalb keinen allgemeinen Beifall. Sein Hauptwerk ist Sommerset-House, der grosse Bau aus der Regierungszeit Georg's III. Die Nord- oder Strandfront, eine verbesserte und vergrösserte Copie eines älteren Theils des Palastes von Inigo Jones, welcher abgerissen wurde, um den Neubauten Platz zu machen, ist die beste, nur die vorgelegte Terrasse wirkt unglücklich. Ein hoher Rustikaunterbau trägt ein Geschoss mit korinthischen Dreiviertelsäulen von sehr reiner Bildung, mit zwei Rängen Fenster dazwischen. Das Portal in der Mitte, mit drei rundbogigen Eingängen, ist glücklich angeordnet (Fig. 326). Die Südfront hat stark vorspringende Flügelbauten, sonst eine ähnliche Architektur wie die Nordfront (Qu. Fergusson, History of modern arts etc.). Die Gebrüder Adam's bauten viel für den Adel des Landes und wussten ihren Gebäuden eine gewisse Marke von Originalität zu geben. Robert Adam erwarb sich, durch sein grosses Werk über Spalatro, einen Ruf als vorzüglicher



Kenner der antiken Architektur, den er vielleicht weniger verdiente als Chambers. Charakteristisch für die Manier der Adam's sind die grossen Fenster, meist ohne Einfassungen belassen, dann eine Gruppirung der Fenster mit einem grossen halbkreisförmigen Oberlicht darüber. Es wird hierdurch

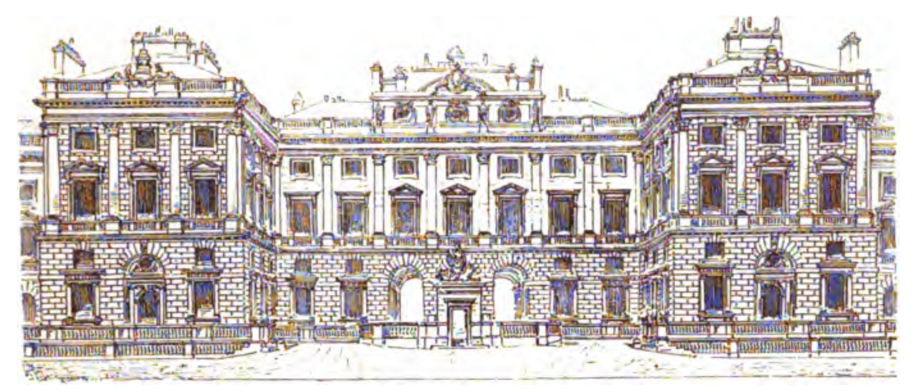


Fig. 326. Sommerset House (Nordseite).

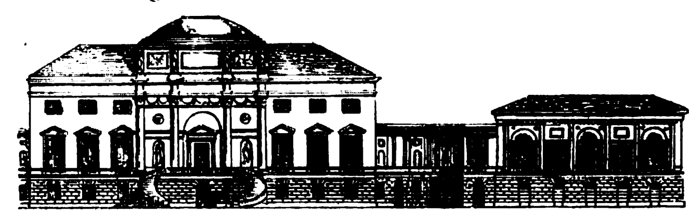
der Anschein erweckt, als ob eine ganze Hausfront einen Raum bildete. Die Säulen sind stets übermässig schlank. Die Façade des Gesellschaftshauses



Fig. 327. Ansicht der Hauptfront vom College in Edinburgh (n. Fergusson).

zu Glasgow ist eine der besten der Adam's; dann in London das Adelphitheater, zwei Seiten von Fitzroy-Square, Portland Place und Finsbury-Square. Ein wichtiges öffentliches Gebäude, das College zu Edinburgh, wurde 1789 durch Robert Adam begonnen, aber nur die Eingangsfront wurde zu seinen Lebzeiten vollendet, der Mittelhof erst vierzig Jahre später nach einer Zeichnung

von Playfair. Der von Adam erbaute Theil ist vier Stockwerke hoch, mit ganz unzureichendem Hauptgesimse. Der Mittelbau, mit drei Rundbogenöffnungen, ist durch gekuppelte dorische monolythe Säulen eingefasst und wirkt sehr monumental (Fig. 327). Leider liegt das Gebäude in einer sehr engen Strasse, so dass es nicht übersehen werden kann (Qu. Fergusson). Das beste und öfter nachgeahmte Landschloss der Adam's ist Keddlestone Hall



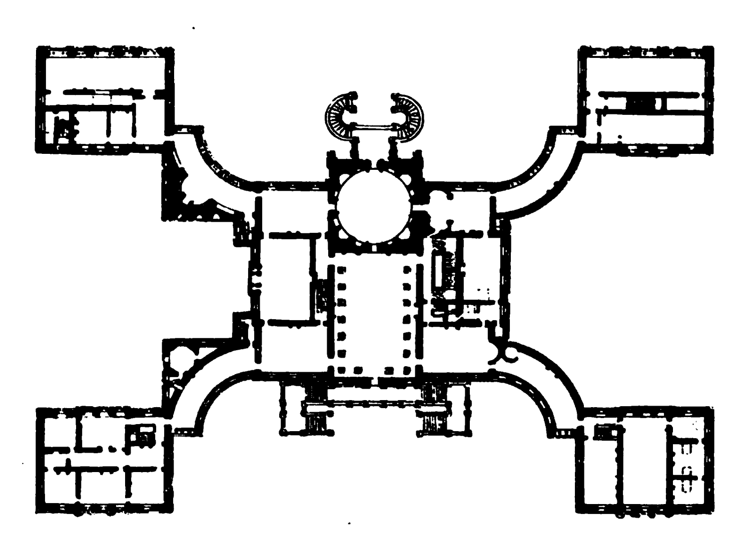


Fig. 328. Ansicht und Grundriss von Keddlestone Hall (n. Fergusson).

in Derbyshire, allerdings mit sehr gesuchtem Grundriss, indem hier vier Pavillons durch in Kurven geführte Gallerien mit einem oblongen Mittelbau verbunden sind (Fig. 328). An der Hauptfront befindet sich der typische sechssäulige korinthische Portikus auf einem rustizirtem Unterbau. Der Mittelbau hat merkwürdiger Weise keine Fenster, die hinter demselben liegende Halle hat nur Oberlicht und die einzige Verbindung der beiden seitwärts liegenden Theile des Obergeschosses wird durch eine beschränkte Passage unter dem Dache des Portikus vermittelt (Qu. Fergusson). Von einem Architekten Carr aus York ist Harewood-House in Yorkshire entworfen, eins der besseren Gebäude aus der Portikusklasse. Holkham-House, ohne

Portikus, aber von verworrener Anlage, ist gänzlich unpraktisch angelegt und eingerichtet. Die Fenster wieder nach dem bekannten Motive des Palladio.

Die vielen aufwandreichen englischen Landschlösser des 18. Jahrhunderts sind ihren Vorbildern, den italienischen Palästen, wohl an Ausdehnung gleich, oder sogar überlegen; aber in künstlerischer Beziehung bleiben sie weit darunter und nicht eins derselben kann als ein vollständig befriedigendes monumentales Gebäude gelten.

Robert Taylor (1714—1788), als ein vielbeschäftigter Architekt dieser Zeit zu nennen, zeichnet sich nicht durch Originalität aus. Er baut die Bank

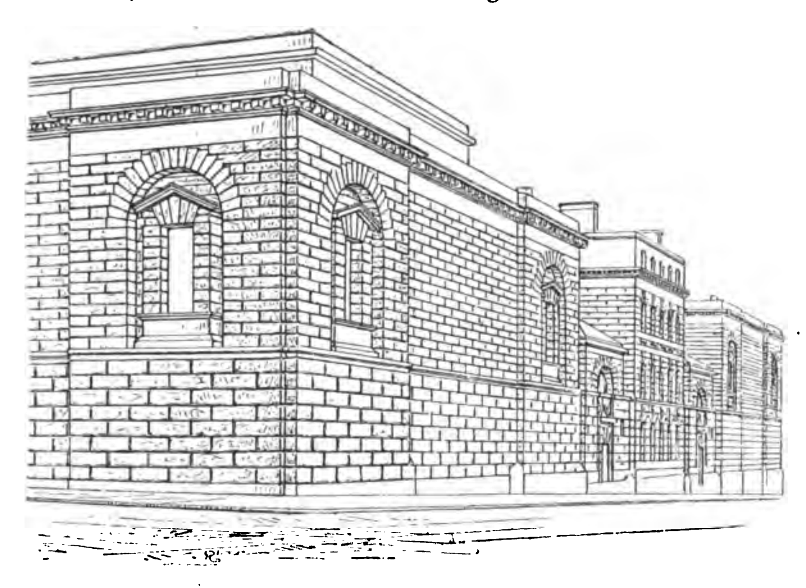


Fig. 329. Façadentheil von Newgate in London.

von England in London. Das vom Stadtarchitekten Georg Dance um 1740 errichtete Mansion-House ist besser, aber das Meisterwerk desselben ist das 1770 errichtete Newgate-Gefängniss (Fig. 329). Dasselbe wird von zwei fensterlosen Flügeln gebildet, zwischen denen die fünf Fenster breite und fünf Stockwerke hohe Wohnung der Gefängnisswärter eingeschlossen ist. Ausserdem zeigen sich nur noch zwei einfache Eintrittsthore (Qu. Fergusson).

Kent, noch ein Schüler Christopher Wren's, nimmt bereits 1740 den gothischen Stil im romantischen Sinne wieder auf und verwendet denselben bei Gartendekorationen, künstlichen Ruinen und dergleichen Spielereien. Die Empfindsamkeit feiert in der Ausstattung der Parks mit Einsiedeleien, Verliessen und gothischen Thürmen ihre Triumphe. Dies gezierte Wesen pflanzt sich dann in Nachahmung der englischen Litteratur und Kunst über ganz Europa fort; hauptsächlich verdrängt der englisch-romantische

Gartenstil, den durch Lenôtre unter Louis XIV. ausgebildeten Park-Perrückenstil mit seinen geschorenen und in Figuren zugestutzten Hecken und Bäumen vollständig. Die ernsthafte Aufnahme der Gothik, als Baustil, erfolgte dann bald darauf in den fünfziger Jahren. Wenn die gothische Renaissance, unter Wren und anderen Architekten seiner Zeit versucht hatte den Geist, die Prinzipien der Gothik mit einem klassischen Detail zu verbinden, so ging die neugothische Schule jetzt ganz entgegengesetzt davon aus, das mittelalterliche Detail wiederzugeben, ohne Ahnung von der ursprünglichen Bestimmung desselben zu haben. Der Dichter Horace Walpole scheint der erste gewesen zu sein, der praktisch auf eine Wiederbelebung der Gothik in diesem Sinne hinwirkte. Er baute auf seiner Besitzung Strawbury-Hill eine Villa, ganz modern in der Hauptanlage, aber mit der Detaillirung des 14. oder 15. Jahrhunderts. Die untere Halle wurde 1760—61 errichtet, der Thurm und das Oktogon 1766 und das nördliche Schlafzimmer 1770. Das Beispiel eines bekannten Schriftstellers wie Walpole erregte Enthusiasmus für die Gothik und bewirkte vielfache Nachfolge auch im Kirchenbau. St. John's in Liverpool giebt den Typus dieser neuen Klasse von Kirchen, welche zunächst von der Gothik nichts hatten, als die Spitzbogen, die Abschrägungen und die Strebepfeiler. Eine Anzahl Castles wurden in diesem Stile gebaut, mit Mauerbekrönungen in jeder Grösse, welche Zinnen vorstellen sollen und mit gelegentlichen Fensterschlitzen in Kreuzform mit runden Endigungen der Arme, als Nachahmung der Schiessscharten, aber im Massstabe einer Pfefferbüchse. Fonthill Abbey, eine Klosterruine im neugothischen Stile, um 1795 von Beckford und James Wyatt gemeinschaftlich erbaut, soll eigentlich eine Art Lusthaus sein. Der erste Bau, von Fachwerk und Stuck errichtet, fiel bald zusammen und wurde erst 1807 wieder solider und erweitert aufgebaut.

Mit der Renaissance ist es nun zu Ende und es beginnt die Neuklassik parallel mit der David'schen Schule in Frankreich. Indess bewahrt der Neuklassizismus in England immer noch einen Anklang an die palladianische Weise und mag deshalb hier in seinem Hauptvertreter Soane noch kurze Erwähnung finden. John Soane (1753—1837) war ein Schüler von Dance und Holland, ging dann nach Italien und gab 1778 sein erstes ziemlich unbedeutendes Werk über Tempel, Bäder, Casinos, Gartensitze und dergleichen heraus. Nach seiner Zurückkunft aus Italien 1788 erschien sein zweites Werk, Privathäuser von magerer Ausstattung, in der Art der Adam's enthaltend, noch ohne den Einfluss griechischer Studien zu verrathen. In demselben Jahre wurde Soane zum Architekten der Bank von England ernannt. Die Bank ist sein Hauptwerk, etwa im Plan nach dem Muster römischer Thermen entworfen, aussen mit einer durchgehenden korinthischen Ordnung, die des

Tempels von Tivoli nachahmend (Fig. 330). In den Details zeigt sich eine gewisse Mischung der antiken und orientalischen Architektur, welche eine höhere Einheit vermissen lässt. Die Originalitätssucht war die Klippe an der



Fig. 330. Façadentheil der Bank von England.

Soane scheiterte; wenn er derartiges versuchte, wie an der Treppe zum alten Hause der Lords, an seinem eigenen Hause, am Gebäude der Staatsschulden-Verwaltung und sonst, wurde er einfach lächerlich. — Wyatt erbaute 1793 das Trinity-House in London. — Thomas Telford (1757—1834) erwarb sich hauptsächlich als Ingenieur bedeutenden Ruf, als Architekt war er ein Schüler

von Chambers und Robert Adam. Von ihm, der Restaurationsbau des mittelalterlichen Shrewsbury-Castle, 1793 ein Gefangnenhaus nach dem Systeme Howard's in der Grafschaft Shrewsbury, die Kirche für Bridgenorth, aussen toskanisch, innen mit jonischer Ordnung; dann eine grosse Anzahl von Brücken-, Kanal- und Dockbauten.

An dieser Stelle sind passend die Bauten der Engländer in Indien zu erwähnen, welche hier mehr gebaut haben als früher alle anderen Nationen zusammengenommen, wegen der grossen Ausdehnung und der langen Dauer ihrer Herrschaft. Bis zum ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts blieb der Stil dieser Bauten der damals in England herrschende klassizirende Zopf. Das Gouvernements-Haus in Calcutta, als das wichtigste Gebäude dieser Zeit, ist eine Kopie des von den Adam's in England erbauten Keddelstone-Hall. Das Gebäude in Calcutta besteht ebenfalls aus vier detaschirten Pavillons, hier zu Privatwohnungen bestimmt und durch halbkreisförmige Gallerien mit dem Mittelbau, welcher die Paradezimmer enthält, verbunden. Das ganze Gebäude mit einer Ordnung auf niedrigem Unterbau hat zu wenig Höhe, um gut zu wirken. Das Rathhaus zu Calcutta ist höchstens durch die Abmessungen imponirend, sonst sehr gewöhnlich, mit dem üblichen dorischen durch zwei Geschosse gehenden Portikus auf beiden Seiten. Das Mansion-House von Constantia zu Lucknow, erbaut vom General Martin, einem geborenen Franzosen, zu seiner eigenen Residenz, zeigt eine sehr phantastische Renaissance. Immerhin hat der Mittelbau durch seinen terrassenartigen Aufbau einen eigenthümlichen Reiz. Das Gebäude ist dem etwa gleichzeitig in England von Beckford erbauten Fonthill jedenfalls vorzuziehen. Das Grab des Generals befindet sich im Unterbau des Thurms und hat an jeder Ecke des freistehenden Sarkophags einen trauernden Grenadier, allerdings in schlechter Ausführung. Auch ist das ganze Bauwerk nur ein Putzbau. Beinah alle Paläste der Souveraine von Oude zu Lucknow wurden nach dem Vorbilde der Martinière in demselben pseudo-klassischen Stile erbaut; so die Furra Buksh, die Chutter Mounsil und zahlreiche andere Gebäude. Die Kaiser-Bagh, die Residenz des letzten Königs, übertrifft die vorigen noch an grottesker Wirkung. Im Planschema bildet dieselbe ein grosses Viereck um einen Hof, ähnlich dem Louvre. Die Begum Kotie ist besser und mit Anwendung der Ordnungen erbaut, aber doch in der Hauptsache indisch, mit ganz willkürlichen Verhältnissen des Details. Ein Pavillon des Palast's zu Delhi ist noch durch den letzten König errichtet. In dieselbe Zeit fällt noch der Bau der in verschiedenen Farben angestrichenen grossen Audienzsäle des Schah Jehan.

Später kam in Indien, wie überall in Europa, die akademische Wiederbelebung der Antike auf und zugleich ihr Gegensatz, die Neugothik.

Die Bauten in Nordamerika, sowohl in dem seit 1763 zu England gehörenden Canada, als in den seit 1783 selbstständigen Vereinigten Staaten, gehören sämmtlich erst in die neuklassische, beziehungsweise romantische Periode, denn das früher Errichtete ist ohne Bedeutung.

b) Skulptur und Malerei.

Endlich tritt ein Engländer als Begründer einer eigenthümlichen englischen Malerschule auf. Sir Josua Reynolds (1722—1792) ist ein Eklektiker, der die Vorzüge der grossen Italiener mit denen der Niederländer zu vereinigen strebt. Er ist als Porträtmaler bedeutend und fruchtbar. Seine Bilder finden sich in vielen englischen Sammlungen. Weniger befriedigend sind die Historienbilder des Reynolds, welche aber dem damaligen Zuge folgend meist nationale Stoffe behandeln. Er lieferte, für die von Alderman John Boydell begründete Shakspeare-Gallerie, den Tod des Kardinals Beaufort und König Heinrich VI., mit starker Hervorhebung des Grauenhaften; dann den «Puck» aus dem Sommernachtstraum, letzterer in anmuthiger Bildung. Einen grausigen Stoff behandelt er wieder im Tode des Ugolino mit seinen Söhnen, im Hungerthurme zu Pisa.

Georg Romney (1734—1802), der Nebenbuhler des Reynolds, erreicht diesen nicht. Eine der besten Kompositionen Romney's, eine Scene aus dem «Sturm», gehört der Shakspeare-Gallerie an. Benjamin West (1738—1820) ist streng und kühn in der Zeichnung, aber weniger kräftig im Kolorit als Reynolds. Von ihm: Moses mit der ehernen Schlange, der Apostel Paulus auf der Insel Milite eine Viper von sich schleudernd, als Altarbild für die Kirche des Invalidenhospitals von Greenwich gemalt, ein Abendmahl in der National-Gallerie, ein Christus die Kinder segnend in der Akademie zu London. — Reynolds hat auch Schlachtenbilder gemalt: die Schlacht à la Hogue und den Tod des Generals Wolf, in der Grosvenor-Gallerie. — James Bary's (1741—1806) Hauptwerk, in sechs grossen symbolischen Bildern die Entwicklung, die Segnungen der Kultur darstellend, befindet sich im Sitzungssaale der Akademie der Künste. Von John Opie (1761—1807), einem der besten englischen Maler, eine Ermordung des Rizio in der Guildhall zu London. Zu nennen sind noch: James Northcote, ein Schüler von Reynolds, John Hoppner, ein geschätzter Porträtmaler, Richard Westall und Thomas Stothard. Von Letzterem, die Pilgerfahrt nach Canterbury und Boadicea, Königin

der Britten, das Volk zur Vertheidigung des Vaterlandes gegen die Römer auffordernd. Johann Heinrich Fuessli, aus Zürich (1742—1825), malt phantastische Schauerscenen aus Volkssagen und Gespenstergeschichten in mangelhafter Durchführung und giebt damit den Ausdruck der in dieser Zeit in England aufkommenden neuromantischen Richtung, welche erst später in Frankreich und Deutschland herrschend wurde. Die Schule David's bleibt in England, wohl wegen des damaligen politischen Gegensatzes der Nationen, ohne Einwirkung. Der malerische Vertreter der neuklassischen Richtung, John Flaxmann (1755—1826), eigentlich Bildhauer, giebt seine Umrisszeichnungen zu Homer, Hesiod, Aeschylus und Dante im Stile griechischer Vasenmalereien; dieselben sind kaum in das Gebiet der Malerei zu rechnen.

Für die englische Landschaftsmalerei hat Thomas Gamsborough (1727—1788) ein ähnliches Verdienst als Begründer einer nationalen Schule zu beanspruchen, wie Reynolds für die Historien- und Porträtmalerei. Gamsborough malt meist einfache heimische Scenerien. Seine Hauptbilder sind in der Nationalgallerie zu London und in der Grosvenor Gallerie. Dagegen ist Wilson noch ein Nachahmer des Gaspero Poussin, selbst bis auf dessen nachgedunkelte Bäume.

Die Skulptur der letzten Renaissanceperiode in England bleibt ohne hervorragende Bedeutung. John van Nost (1750—1787) und John Bacon, Vater (1740—1799), werden in dieser Zeit als Bildhauer genannt. Erst mit dem Wiedererwecker der griechischen Kunstweise, John Flaxmann (1755—1826), erhält namentlich der Reliefstil wieder eine erhöhte Bedeutung. Flaxmann war 1787—1794 in Italien und hatte sich an den griechischen Vasenmalereien gebildet. In seiner Art liegt eine gewisse Selbstbeschränkung, im Verzichten auf das naturalistische Element, ganz im Gegensatz zu seinem deutschen Zeitgenossen Gottfried Schadow. Indess lag es ebenso in der allgemeinen Zeitströmung, dass Flaxmann's Werke viel Beifall fanden. Von ihm sind: die Reliefdarstellung des Achillesschildes nach der Beschreibung Homer's, das Grabdenkmal des Lord Mansfield in Westminster, das der Gemahlin von Sir Francis Baring und die Monumente der Admirale Howe und Nelson in St. Paul zu London.

c) Dekoration, Kunstgewerbe und Kunstlitteratur.

Wenn auch der französische Zopfstil auf die englische Architektur wenig Einfluss gewinnt, so wird doch das Dekorationsgenre Louis XVI. durch die Kunststecher übertragen. Von Thomas Chippendale, Ebenist und Dekorateur,



um 1762, ein Folioband: Le Guide du Tapissier, de l'Ébéniste et de tous ceux qui travaillent en meubles, comme aussi celui des honnètes gens qui en font faire. Le tout représenté en 200 planches proprement gravées etc. London. Die Zeichnungen geben Möbel aller Art, Girandolen, Kamine, Rahmungen und dergleichen. Guin (J.) Juwelier und Kunststecher zu London um 1762: Livre d'ouvrages de jouallerie inventé etc., enthält Modelle zu Dosen, Kreuzen, Medaillons mit Edelsteinen verziert, im Genre Morisson und Grondoni. Dodd, Robert, Ornamentzeichner und Stecher, 1771—1780, eine Folge von Trophäen. Gerard (H.), Ornamentzeichner und Stecher, 1771: For the use of Learnes etc., ornamentales Ranken- und Blattwerk. Columbani, P., Ornamentzeichner und Stecher: Recueil des ornaments composés lorsqu'on voudra s'en servir pour embellir les chambres à anglaise, London. Richardson, Georg, Architekt: Livre de Plafonds composé d'après les grotesques antiques, dessinés etc. London 1776. Von demselben: New designs of Vases and Tripods decorated in the antique taste and Capitals of columns and friezes measured of the antique, London 1793. Morisson (C.), Kunststecher um 1788: Blumen und Fruchtstücke. Begbie (P.), Kunststecher um 1779: Vases alter the manner of the antique. Kent (W.), Ornamentzeichner, Ornamente im Genre Louis XVI. Dinglinger (S. M.), Ornamentzeichner, verschiedene Entwürfe zu Bijouterien im Genre Louis XVI.

Der Zeitströmung entsprechend findet das Griechische in der sonstigen Kunstlitteratur eine bedeutende Beachtung. Es erscheinen: Ruines of Athens with remains and other valuable antiquities in Greece, London 1759, Fol.; dann die epochemachenden Werke: James Stuart and Revett, The antiquities of Athens, London 1772. 4 vol. Fol., und Richard Chandler, Travels in Greece and in Asia-Minor or an account of a tour made at the expense of the Society of Dilettanti, London and Oxford 1776. 2 vol. 4°. Mit Tafel. Ausserdem erscheint: P. F. H. d'Hancarville, Recherches sur l'origine, l'esprit et les progrès des arts dans la Grèce. London 1785. 3 Vol. Mit Kupfern; und die griechische Schule in Italien betreffend, E. Hamilton, Account of the discoveries at Pompey, London 1777. 4°. Daneben üben die Publikationen über altrömische Bauten immer noch einen bedeutenden Einfluss, wie besonders: Wood and Dawkins, The ruines of Baalbec otherwise Heliopolis in Coelosyria, London 1757. Fol. Mit Tafel; und Ch. Cameron, Description des bains des Romains eurichie de plans de Palladio etc. London 1772. Fol. Mit Kupfern. Auch Palladio, das Muster der Zopfarchitektur, bleibt unvergessen, und in dieser Richtung sind die Werke: Campbell, Vitruvius brittanicus, London 1767. 5 Vol. Fol. Mit Kupfern, und Pain, Britisch Palladio, London 1797. Fol. immer noch wirksam.

Die neuere Renaissance behandeln: An historical description of St. Paul's cathedral, London 1767 in 12⁰, und A section of the cupola and transept of St. Paul's cathedral, gestochen von E. Rooker, London 1755.

Prähistorisches giebt King, Munimenta antiqua, London 1799—1806. Fol.; Arabisches bringt H. Swinburne, Travels through Spain, in the years 1755—1776, London 1779 in 4⁰. Mit Kupfern; Chinesisches von Chambers, Designs of Chinese buildings, furniture, dresses, machines etc. London 1757, gr. Folio. Mit Tafeln.

Endlich wird die neu aufkommende mittelalterliche Richtung durch eine beträchtliche Anzahl bezüglicher Arbeiten unterstützt: An accurate description and history of the metropolitan and cathedral churches of Canterbury and York, London 1756, Fol. mit 17 Kupfern; Monasticon Eboracense, York 1788. Fol.; Th. Gent, The most delectable, scriptural and pious history of the famous and magnifical Great Eastern Window in Saint Peters cathedral at York, 1762, 8⁰; An accurate description and history of the cathedrale and metropolitan church of Sanct Peter York. York, 2 vol. Mit 14 Kupfern; J. Halfpenny, Gothic ornaments in the cathedral church of York. York 1795, 4⁰. Mit 17 Kupfern; Description of that admirable structure, the cathedral church of Salisbury. Salisbury 1787, Fol.

Die Porzellanfabrikate, denen besonders in Frankreich eine so wichtige dekorative Rolle zufällt, gewinnen in England nicht dieselbe Bedeutung. Erst unter der Herrschaft der Neuklassik, in Nachahmung antiker Vasen, macht sich auf diesem Felde eine eigenthümliche kunstgewerbliche Thätigkeit geltend. Im Jahre 1745 macht eine Fabrik in Chelsea das weiche Porzellan. Im Jahre 1760 wird, vermuthlich von Frankreich her, die durchsichtige harte, krystallinische bleihaltige Glasur eingeführt. Gegen 1763 errichtete Jonas Wedgwood, ein Töpfer in Staffordshire, seine Fabrik und sammelte die Früchte aller vorherigen Bestrebungen. Wedgwood produzirte die sogenannte Queens ware, eine sehr feine dichte Erdwaare, mit durchsichtiger brillanter und harter aber noch etwas gelblicher Glasur und kam in der Paste durch Beimischung von Kaolin dem echten Porzellan näher. Als Dekor dienten vielfach die Flaxmann'schen Kompositionen, nach dem Muster der griechischen Vasenbilder. Wedgwood's Fabrikate verdankten ihren damaligen grossen Ruf den Nachahmungen gräko-italischer Terrakottenvasen und deshalb hiess die neue Fabrik bei Stock-upon Trent «Etruria». Indess tragen die Produkte derselben den Charakter einer Kunstwaare, die nicht dem eigentlichen Gebiete der Keramik angehört und ermangeln deshalb der Originalität. Die Imitation der Portland-Vase in opakem Steingut mit in Stahlformen gepressten andersfarbigen Figuren gehört dahin; ebenso die Imitation des chinesischen Steinguts. Der Parian,

die Nachahmung des parischen Marmors, ist eine Modifikation des Porzellan-Bisquits, eine Uebergangsstufe zwischen Steingut und Porcelaine tendre. Auch Schüler Böttger's, die Gebrüder Ehlers, waren in der englischen Porzellanfabrikation thätig.

In der Kupferstechkunst sind die Engländer von den herübergekommenen Franzosen Aliamet, l'Empereur und Vivarais abhängig. Nach diesen bildeten sich die Engländer, Strange, Ingram und Ryland.

5. Der klassizirende Zopfstil in den Niederlanden, in Spanien, in den skandinavischen Ländern und in Russland, nach der Mitte des 18. Jahrhunderts.

Die Schöpfungen des klassizirenden Zopfstils bieten in allen Ländern fast dasselbe uniforme Bild. Mit dem Absterben der nationalen Renaissance-Arten und mit der Annäherung an die allgemein akademische Schablone der Neuklassik verschwindet überall das bezeichnende volksmässig unterscheidende Gepräge. Die Künstler der alten Renaissance, welche die antik-römische Kunst wieder entdeckt zu haben glaubten, hatten sich doch gehütet dieselbe direkt nachzuahmen. Sie begeisterten sich an den alten Werken, aber sie vergassen nicht, den nationalen Ueberlieferungen und den Forderungen des modernen Geistes Rechnung zu tragen. Erst jetzt, da man mit gelehrter Kritik an das Studium der Alten herantrat und in der Folge erkannte, dass die Antike ganz unter sich verschiedene Stilepochen aufzuweisen hat, dass man hellenische, etruskische und römische Kunst getrennt betrachten muss, und dass es nöthig ist, auf die Quellen zurückzugehen, um diese verschiedenen Elemente in ihrer logischen Folgerichtigkeit aufzufassen, gelangte man zu der bedingungslosen archaistischen Nachahmung. Die Pedanterie erklärte: dass, weil die Antike vollkommen sei, man sie auch streng kopiren müsse; und wollte die Künstler der alten Renaissance wie spielende Kinder angesehen wissen, die einen Text hersagen ohne denselben zu verstehen. — Uebrigens verfielen die Künstler der hellenistischen Richtung später ebenfalls einer absprechenden Kritik; sie wurden von den streng griechisirenden Archäologen der vierziger Jahre unseres Jahrhunderts mit bedauerndem Achselzucken wegen ihrer Ignoranz abgefertigt. — Erst ziemlich spät hat man wieder eingesehen, dass der Weg, den man mit dem Beginn des klassizirenden Zopfstils betreten hatte, nicht zum beabsichtigten Zwecke führen konnte. Wenn man sich bemüht, die reinen Formen der Antike zu finden, so geräth man auf Schwierigkeiten;

denn diese verändern sich in den Jahrhunderten und das Ursprüngliche ist schwer festzustellen. Denen, welche zuerst angefangen hatten, die römischen Formen zu kopiren, hat man gesagt, dass die Römer nur Plagiaren der Griechen waren und hat auf die letzteren als Quelle verwiesen; dann hat die Kritik auch bei den Griechen Verfall und Blüthe unterschieden und damit die Nachahmung von dem eigentlichen Gebiete der Kunst auf das der Archäologie geleitet. Die Absicht, eine absolute Kunst zu finden, musste schon deshalb scheitern, weil es niemals eine solche gab.

In den Niederlanden, sowohl in Holland wie in den östreichisch-belgischen Provinzen, vollzog sich der Uebergang zum klassizirenden Zopfstile sehr früh und leicht nach dem Vorbilde der Franzosen. Herrschte doch auch in der Litteratur durchaus der französische Zopfstil, obgleich man die englische und deutsche Litteratur kennen lernte. Sybrand Feitama's († 1758) hölzerne Tragödien sind ganz in der Nachahmung der stelzenhaften gallischen Pseudoklassik verfasst. Mit Willem Bilderdijk (1756—1831), der immer noch boileau'schen Regeln folgt, beginnt der bis in die neueste Zeit dauernde Deutschenhass in der holländischen Litteratur Wurzel zu fassen, vermuthlich veranlasst durch kleinliche politische Misshelligkeiten; denn eigentlich war es England und nicht Deutschland gewesen, welches die materiellen Grundlagen der holländischen Macht erschüttert hatte. Wilhelm IV., 1747 tumultarisch zur Erbstatthalterschaft berufen, starb 1751, darauf führten die Mutter des minderjährigen Wilhelm V. und der Herzog Ludwig von Braunschweig die Verwaltung. Wilhelm V. wurde 1766 grossjährig. Im Jahre 1782 legte Ludwig von Braunschweig seine Stelle als holländischer Feldmarschall nieder. In Folge einer Beleidigung, welche die Gemahlin des Erbstatthalters, die Schwester Friedrich Wilhelm's II. von Preussen, von der demokratischen Partei erlitten hatte, erschienen die Preussen unter Herzog Karl Wilhelm Ferdinand feindlich in Holland. Kaiser Joseph II. war ebenfalls mit den Holländern in Streit gerathen, doch wurde der entstehende Krieg gleich wieder geschlichtet. Ernsthafter waren die Tumulte in den belgischen Provinzen. Marie Christine, die Schwester Joseph's II., und Herzog Albert von Sachsen-Teschen waren Generalstatthalter, als 1787 und 1788 die Stände die Subsidien verweigerten. Joseph II. hob 1789 die Verfassung auf; das veranlasste einen Aufstand, in Folge dessen Brabant und Flandern eine Konvention zur Ausübung der höchsten Gewalt schlossen. Indess vernichteten erst die Kriege der französischen Republik endgültig die alten politischen Verhältnisse; Pichegru eroberte 1794 Belgien und Holland und gründete die neue Batavische Republik, der allerdings nur eine kurze Dauer beschieden war.

In der kirchlichen Architektur der Niederlande, hauptsächlich Belgiens,



war schon seit langem eine Wendung zum Klassischen durch die römisch stilisirten Jesuitenbauten vorbereitet. Man hatte nur nöthig die borromineske Detaillirung zu beseitigen und der klassizirende Zopfstil war fertig. Die Kathedrale von Saint-Aubin zu Namur, die einzige aus dieser Zeit in Belgien, ist 1751 nach den Plänen des Architekten Pizzoni aus Mailand begonnen und 1764 vollendet. Der Plan bildet ein dreischiffiges lateinisches Kreuz, der Aufbau zeigt die Basilikenform mit einer Kuppel über der Vierung. Die Façade noch in geschwungener Hauptlinie mit zwei Ordnungen übereinander in Pierre bleue ausgeführt. Ueber der Eingangshalle ist eine Loge angeordnet und das Ganze mit einem gebogenen Giebel geschlossen. Das Innere hat Pfeiler mit gekuppelten korinthischen Pilastern besetzt, über dem Mittelschiffe ein Tonnengewölbe, über den Seitenschiffen kleine Kuppeln. Die Kuppel über der Vierung, in eleganter Linie gebildet, mit korinthischen Pilastern am Tambour, wird durch acht gekuppelte Säulen, in Verbindung mit Pfeilern, welche Treppen enthalten, getragen. In den Pendentifs der Kuppel befinden sich Basreliefs, die Kardinaltugenden vorstellend. Der Thurm hinter dem Chor ist noch von dem alten Kirchenbau erhalten. — Die Kirche des Récollets, jetzt Pfarrkirche zu Namur, 1750 wieder erbaut, hat drei Schiffe mit jonischen Säulen. — Die alte Hofkapelle zu Brüssel, jetzt protestantische Kirche, 1760 durch den Architekten Folte erbaut, ahmt in geringen Massen den Plan der Versailler Schlosskapelle nach; aber statt der Arkaden des unteren Ranges befindet sich hier eine jonische Säulenstellung. Die oberen Gallerien haben korinthische Säulen und das Gewölbe des Schiffes ist mit einem grossen Oelgemälde dekorirt. — Dewez ist der berühmteste belgische Architekt der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Von ihm sind eine grosse Anzahl kirchlicher Gebäude; so die grosse und reiche Abtei von Orwal in Luxemburg um 1760 erbaut, die zugehörige Kirche erst 1768 begonnen, 1776 beendet, aber bald darauf 1793 von den französischen Revolutionsheeren zerstört. Andere kirchliche Gebäude desselben Architekten: die Kirche von Andenne 1762, die von Haerlebeek 1769, die Abteien von Florival, Valduc 1767 und Aflighem 1770, die Abteikirche von Gembloux 1762—1773, die von Heylissem, das Palais der Abtei von Saint-Martin zu Tournay, die Kirchen der Abteien von Bonne-Esperance und von Vlierbeek. Viele dieser Gebäude sind zerstört und verändert, nur zwei davon mögen nähere Erwähnung finden. — Die Kirche der Abtei von Bonne-Esperance bei Binche ist eine Basilika mit Kreuzarmen, dreischiffig mit korinthischen Säulen zwischen den Schiffen, an den Wänden mit korrespondirenden Pilastern. Das Gewölbe des Hauptschiffs ist kassettirt. Die Altäre haben die Form antiker Sarkophage erhalten. Das Aeussere der Kirche ist nicht bemerkenswerth. Die Fenster der Seitenschiffe bilden Halb-

kreise. Die zugehörigen einfachen Klostergebäude, 1740 vom Architekten Dubressi aus Mons angefangen, sind 1764 durch Dewez vollendet. Das Hauptwerk desselben ist aber die Abteikirche von Vlierbeek bei Löwen, 1776 begonnen, 1790 eingeweiht. Sie bildet eine grosse Rotunde, umgeben von acht Paar gekuppelten korinthischen Säulen von bedeutendem Durchmesser, auf deren Gebälk das Gewölbe einer Kuppel aufgesetzt. Zwei grosse Arkaden, zur Rechten und Linken, führen zu zwei Kapellen, welche eine Art Kreuzschiff bilden und durch eine dritte Arkade gelangt man in den rechteckigen, um mehrere Stufen erhöhten, mit einem Tonnengewölbe überdeckten Chor. Der Hauptaltar hat wieder die Form eines antiken Sarkophags. Das Aeussere durchweg in Schnittsteinen ist sehr kahl, es zeigt nur halbkreisförmige Fenster über dem Gebälk. Der Thurm, hinter dem Chor belegen und mit einer Kuppel abgeschlossen, ist sehr einfach.

Die Abteikirche des Dunes zu Brügge, 1775—1788, bildet im Plan ein durch Pfeiler in drei Schiffe getheiltes Oblong. Das Innere ist mit korinthischen Pilastern dekorirt. Die Façade hat zwei Ordnungen und das Dach des Mittelschiffes ist an derselben durch eine Attika, die Dächer der niedrigeren Seitenschiffe durch Balustraden gedeckt.

Die Façade der Kirche der Priorei von Coudenberg zu Brüssel, 1776 vom französischen Architekten Guymard errichtet, bietet ein erstes Beispiel des entschiedenen Ueberganges zur Neuklassik. Zum ersten Male in Belgien erscheint eine Kirchenfaçade mit einem vollständigen antik römischen Säulen-Portikus. Ueber einem Perron von fünfzehn Stufen erhebt sich der Peristyl mit sechs korinthischen Säulen und Giebel. Im Giebelfeld wurde 1795 ein Basrelief angebracht, einen Priester am Altare celebrirend darstellend. Das Kirchengebäude ist später als die Façade, 1785 von Montoyer ganz in Ziegeln errichtet und bildet ein einschiffiges lateinisches Kreuz mit kurzen Armen, mit korinthischen Wandsäulen dekorirt. Das Gewölbe ist kassettirt. Die Kirche hat zwei Ränge Fenster, die unteren zwischen den Säulen in Rundbogen geschlossen, die oberen mit gedrückten Bogen. Ueber dem Kreuzschiff wölbt sich eine Flachkuppel. Ueber dem Giebel des in Hausteinen ausgeführten Peristyls erhob sich früher der Thurm in Form einer achteckten Kuppel mit einer Laterne bekrönt, aber jetzt ist nur noch eine Attika mit Plattform und Balustrade in Schnittsteinen ausgeführt vorhanden.

Die Börse von Rotterdam, 1772 erbaut, und 1782 das Schloss Laeken bei Brüssel.

In der Malerei beginnt die neuklassische Richtung in den Niederlanden früher als in Frankreich. Noch vor dem Franzosen Vien, dem Vorläufer der David'schen Schule, malt Andreas Lenz (1739—1822) in dieser Art. Von ihm



befindet sich eine «Verkündigung» in S. Michael zu Gent. Joseph Paelink von Gent, J. Navez folgen später mit Entschiedenheit der David'schen Schule und Math. van Bree bringt bereits wieder den Gegensatz, einen Zug zur Romantik zur Geltung.

Die Dekoration im Genre Louis XVI. wird durch die Werke der Kunststecher vertreten. Jacobus Houbraken, geboren zu Dordrecht 1698, gestorben 1780, sticht meist Porträts in reichen dekorativen Umrahmungen, umgeben von Draperien und Attributen, ausserdem Vasen mit Kindern, ganz im Genre à la greque. L. van den Cruycen, Juwelier zu Brüssel, um 1770, giebt in demselben Genre sein Werk: Nouveau livre de dessins de Joualleries.

Die niederländische Kunstlitteratur dieser Zeit trägt keinen specifisch nationalen Charakter. Die hierunter zu nennenden Werke scheinen nur zufällig in den Niederlanden einen Verleger und Drucker gefunden zu haben. Maucomble, Histoire abregé des antiquités de la ville et des environs de Nîmes, Amsterdam 1767. 2 Bd. in 8⁰. — Eine zweite Ausgabe desselben Werks ercheint 1806 in einem Bande, mit 14 Kupfern. — B. de Herbelot, Bibliotheque orientale, ou Dictionnaire universel, contenant généralement tout ce qui regarde la connaissance des peuples de l'Orient. Nouvelle edition Mastricht 1776—1782. 2 vol. Fol. — Karstens Niebuhr, Reisebeschreibung nach Arabien und anderen umliegenden Ländern (Kopenhagen 1774—1778. 2 Bd. in 4⁰. mit Tafeln), die französische Uebersetzung, Amsterdam bei Baalde, seit 1776. — Représentations et autres beautés singulières de Venise. Leyden 1762. 1 Bd. in Fol. — De Mayer, Voyage en Suisse en 1784, ou Tableau historique, civil etc. de la Suisse; Amsterdam 1786. 2 Bd. in 8⁰.

Der klassizirende Zopfstil in Spanien beginnt unter Fernando VI. (1746—1759) mit der Begründung der königlichen Akademie in Madrid im Jahre 1752, und der bald darauf um 1753 erfolgenden Errichtung der Akademie von San Carlos in Valencia. Als dann der schwache, von seiner portugiesischen Gemahlin und dem italienischen Sänger Farinelli beherrschte Fernando VI. abdankt, in ein Kloster geht und Carlos III., sein Stiefbruder, bisher König von Neapel und Sicilien, sein Nachfolger wird (1759—1788), beginnt erst recht die Herrschaft der neuen Stilrichtung. Der ganze Charakter der Kunstbewegung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist ein archaistischer, ohne innere treibende Begeisterung, zunächst auf die Nachahmung des Palladio und Vignola gerichteter und später die neugewonnene Kenntniss der griechischen Monumente zu einer sogenannten Neuklassik verarbeitender. Der Archaismus versteigt sich in der spanischen Architektur, sogar noch in anderer Richtung, bis zu einer gelegentlichen Wiederaufnahme des churrigueresken

Genres, wie in dem 1775 von Gabriel de Capelastegui errichteten oberen Theile des Thurmes der Kirche de San Antonio Abad zu Bilboa. In der Skulptur zeigt sich entsprechend ein Zurückgehen auf den älteren Stil des Berreguete und die Malerei wird durch den von Rom berufenen Mengs wieder auf Rafael und Correggio zurückgeführt. Ueberhaupt folgt der klassizirende Zopfstil Spaniens im allgemeinen mehr den italienischen, als den französischen Mustern; denn ungeachtet der Herrschaft der Bourbonen beginnt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, auch in der Litteratur, die Opposition gegen den französischen Stil Platz zu greifen. Ramon de la Cruz, geboren 1731, verhöhnt die französische Tragik in seinem witzigen Saynetas; Yriarte († 1791) schreibt wieder altspanische Fabeln; und Melendez Valdez, 1817 im Exil gestorben, der ausgezeichnete Liederdichter, vertritt die griechische Einfachheit etwa parallel mit dem Architekten Rodriguez Ventura, der als Haupturheber derselben Richtung in der Baukunst gelten kann. Francisco de Isla († 1781) giebt in seiner Historia del Fray Gerundio de Campazas ein Sittengemälde des spanischen Clerus. Unter Carlos IV. setzte sich der Kampf gegen den Gallizismus fort. Vincente Garcia de la Huerta (geboren 1742), Moratin der Jüngere (1760—1828), Nicasio Alvarez de Cienfuegas (1764—1809) und Manuel José de Quintana (geboren 1772) gehören zu den Dichtern, bei denen wieder ein freier nationaler Geist zum Durchbruch kommt. Die politischen Verhältnisse waren allerdings der geistigen Entwicklung nicht günstig, denn seit 1794 wurde Spanien in die kriegerischen Ereignisse der französischen Revolutionszeit hineingezogen und sollte nicht sobald wieder zur Ruhe kommen.

Noch unter Fernando VI. erbaute Felipe Rubio, der Gründer der Akademie von San Carlos in Valencia, ebenda die Aduana, das Zollhaus, welches dann von Antonio Gilabert vollendet wurde. Nach Rubio's Plänen sind noch erbaut: Die Kapelle San Vincente Ferrer, die Eremitei Nuestra Señora de Nalés und der Palast des Grafen von Villapaterna, sämmtlich zu Valencia. — Salvador Gasco errichtete die Kapelle Nuestra Señora del Cármen im Karmeliterkloster zu Valencia und die Brückenbauten von Cullera und Catarroja. — Juan Bautista Minguez giebt Pläne zur Fortsetzung des neuen Königspalastes in Madrid.

Ventura Rodriguez, der Hauptarchitekt unter Carlos III., verband neuklassische Studien mit der Nachahmung italienischer Theoretiker. Von ihm sind zahlreiche Bauten ausgeführt: in Madrid 1749 die Kirche San Marcos, die Façade der Praemonstratenser, 1755 die Dekoration der Kirche der Nonnen zur Inkarnation, die Dekoration der Kapelle des Tertianerordens, die Dekoration der Hauptkapelle von San Isidro el Real, das Kloster von San Gil, der Neubau der Kirche der Padres del Salvador, der Palast



des Herzogs von Liria, ein Theil des Hauses des Marquis de Astorga und die Fontänen des Prado. Von demselben Architekten: in Zaragossa die Restauration der Kirche del Pilar mit der elliptischen Kapelle der heiligen Jungfrau, der Hauptaltar in San Julian zu Cuenca, der Plan zur Façade der Kathedrale von Santiago in korinthischer Ordnung, die Kapelle des Sanctuariums in der Kathedrale von Jaen, mit einem giebelgekrönten Portikus und zwei eleganten Thürmen, das Vestibul und die Façade der Kathedrale von Pampelona, ein grossartiges Werk korinthischer Ordnung, die Klosterkirche der Benediktiner von San Domingo de Silós; die Kirche der Augustiner-Missionare zu Valladolid, die Façade der Pfarrkirche San Sebastian zu Azpeitia, von Ibero ausgeführt, dann die Halbkuppel von San Antolin zu Cartagena. Ein bedeutender Bau des Rodriguez ist die Kirche San Felipe Neri zu Malaga in elliptischer Grundform, mit reichem Säulenportikus und zwei Thürmen, dann die Kapelle von San Pedro Alcántara im Franziskanerkloster zu Arenas mit rundem Grundriss und korinthischer Ordnung im Aufbau. Ebenfalls von Rodriguez: die Halbkuppel der Kirche der armen Schwestern de Santa Victoria in Cordova, die sechseckige Kapelle mit graziöser Kuppel im Hospiz von Oviedo, das Hospiz von Olot in Catalonien und die Pläne zu den Konsistorial-Häusern zu Coruña, Betanzos und Burgos.

Marquet baute das Postgebäude in Madrid und Fr. Francisco de las Cabezas ebendaselbst die Kirche und das Kloster San Francisco el Grande. — Der italienische Architekt Francisco Sabatini, ein Schüler Vanvitelli's, hatte in Neapel die Annunziata gebaut und wurde von König Carlos III. nach Spanien berufen. Von ihm in Madrid erbaut: das Thor von Alcalà (Fig. 331), das Thor von San Vincente, das Pantheon Fernando's VI. bei den Salesas-Reales, der Palast für das Staatsministerium, die Kavallerie-Kaserne und das Mauthgebäude in der Alcalàstrasse. Von demselben Architekten: In Aranjuez das Kloster von San Pascal, in Granada das Haus der Komthure von Santiajo, in Valladolid das Nonnenkloster zu Santa Ana, in Leganes die Kaserne der wallonischen Garden, in Kastilien das Sanktuarium von Nuestra Señora de Lavanza und in Osma die Palafoxkapelle der Kathedrale.

Nachfolger der vorigen, in derselben klassizirenden Stilrichtung arbeitend, sind: José Hermosilla mit dem Hospital zu Madrid; Francisco Cayon und Vincente Acevo, die Meister der Kathedrale von Cadiz; Pedro Ignazio Lizandi mit dem Tabernakel der Kirche von Lugo; Julian Sanchez Bort mit der Hauptfaçade der Kirche von Lugo; Carlos Lemeaur, der Erbauer der Hauptkapelle der Kirche von Lugo und Domingo Antonio Monteguado mit der runden Kirche von Monteagudo. José Diaz Gamones baut die Garde-du-Corps-Kaserne zu San Ildefonso und die dortige Glasfabrik. Pedro Cermeño die

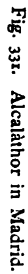


Fig. 331. Alcalàthor in Madrid.

neue Kathedrale von Lerida. Francisco Sanchez errichtet die Kapelle de Christo de San Gines und einen Theil der Gallerien der Universität zu Alcalà. Manuel Machuca y Vargas ist der Baumeister der Kirchen von Bermeo, la Membrilla Ajalvar, Miedes und Rivadeo. Von Francisco de las Cabezas ist das Kloster und die Kirche San Francisco el Grande zu Madrid. Bartholomé Rivelles y Dalmau erbaut die Kapelle Nuestra Señora del Popolo in Cuart und das schöne Camarin del Christo del Grao, sowie Kreuzgang und Hauptportal des Dominikanerklosters in Valencia; Juan Pedro Arnal, die königliche Druckerei. José Prats errichtet die Santa Tecla Kapelle in der Kathedrale von Tarragona und Haus und Kirche der Guardias Marinas (Strandwachen)

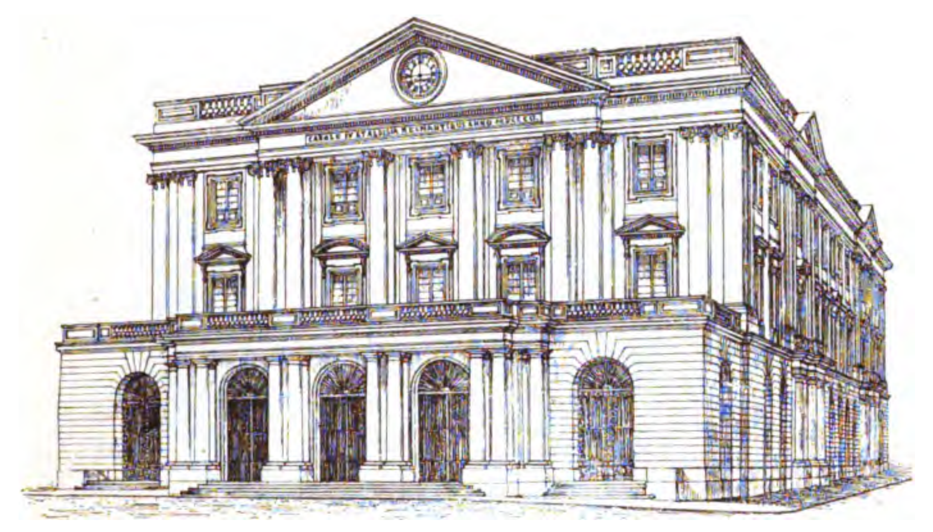


Fig. 332. Börse in Barcelona.

auf der Insel Leon. Von Augustin Sanz die Pfarrkirche von Santa Cruz in Zaragossa, dann die Pfarrkirchen von Urrea, Binaces, Epila und Fraga und die Stiftskirche von Sariñea; Juan de Gayarvinaga baut Thurm, Façade und Sakristei der Kathedrale von Osma, den Thurm und eins der Portale an der Kathedrale von Ciudad-Rodrigo, das Seminario conciliar ebenda und das Prämonstratenserkloster drei Meilen davon. Graf Roncali ist der Urheber des Zollgebäudes zu Barcelona. Juan Soler y Fonseca bewirkt 1772 den Umbau der Lonja (Börse) zu Barcelona, in der damals allgemein üblichen Anordnung, ein Pilastergeschoss auf Postamenten durch zwei Geschosse gehend, über einem Unterbau in Quadern (Fig. 332). Die Wirksamkeit vieler unter den vorgenannten Architekten reicht bis in die Zeiten Carlos IV. hinein.

Blas Beltran Rodriguez, ein Vetter des Ventura, baut die Kapelle der Architekten in der Pfarrkirche San Sebastian zu Madrid. Von Ramon Duran

ist die Rundkirche von Monte Frio, die Nationalbank von San Carlos in Madrid, Kirche und Palast des Consejo de la órdenes in Majocella und derselbe führt die Umbauten am Kloster Sancti Spiritus und am Alcántara-Stift zu Salamanca aus. Manuel Martin Rodriguez, ein Neffe des Ventura, baut zu Madrid das Konservatorium der Künste, das Gebäude der spanischen Akademie, das Kloster San Gil, jetzt Kavalleriekaserne, das Justizgebäude zu Cázores und das Mauthgebäude in Malaga.

Unter Carlos IV. beginnt der Uebergang zur Neuklassik, hauptsächlich vertreten durch Juan de Villanueva, ein glänzendes Talent. Derselbe machte seine Studien in Rom und wurde nach seiner Rückkehr zum Oberbaumeister



Fig. 333. Ansicht vom Museum in Madrid (n. Fergusson).

ernannt. Von ihm rühren in Madrid und anderwärts eine grosse Anzahl Bauten her. Sein bestes Werk ist das Museo del Prado in Madrid. Der Bau wurde schon unter Carlos III. begonnen, aber erst später vollendet (Fig. 333). Den Mittelbau bildet ein sechssäuliger dorischer Portikus ohne Unterbau und durch beide Geschosse gehend, die Flügel haben unten Arkaden, darüber eine jonische Säulenhalle mit einer zurückspringenden Attika bekrönt. Der Mittelbau bleibt aber ganz isolirt und seine kolossalen einfachen Säulen stehen im seltsamen Kontrast mit den reicher geschmückten Flügelbauten (Qu. Fergusson). Zu den ersten Versuchen Villanueva's gehört das Haus des französischen Konsuls und das des Marquis von Compovillar im Escorial und die Lusthäuser daselbst für die Infanten. Von demselben Architekten in Madrid: die Kirche del Caballero del Gracia, der Balkon des Konsistorialgebäudes, das Theater del Principe, der Eingang zum botanischen Garten,

die Sternwarte und der Friedhof am Thor von Fuencarral. Für das Escorial baute Villanueva noch das Amtshaus und Treppe, Vorhalle und Thor am Kloster San Lorenzo.

Villanueva hatte nur wenige Schüler und Nachahmer; Silvestre Perez war der bedeutendste unter diesen; von ihm, das Theater von Vittoria. Franciso Ibero zu Azpeytia 1724 geboren, gestorben 1795, war ein Schüler seines Vaters und führte die Façade der Kirche zu Azpeytia nach den Plänen des Ventura Rodriguez am Ende des Jahrhunderts im neuklassischen Stile aus.

Die in Holz geschnitzten Wappen im Winterchor der Kathedrale von Toledo, um 1775 von Gregorio Lopez gearbeitet, zeigen ein Zurückgehen auf den Stil des Berruguete. Ein Grabmal des Bischofs von Tuy, Don Martin Zurbano in der Kapelle San Martin zu Azpeytia stammt aus dieser Zeit. Die Statuen der neuen Kirchenfaçade sind von Pedro Michel, einem der ersten Bildhauer der Zeit.

Der deutsche Maler Anton Rafael Mengs (1728–1779) wurde von König Carlos IV. nach Spanien berufen und vertrat hier den Klassizismus der Winckelmann'schen Schule. Ein Schüler von ihm, Bayen y Sabias, zählt noch zu den guten Meistern. Als Kunststecher wird Juan de Iciar genannt. Das Werk von A. Ponz; Viage de España. Madrid 1776. 6 Vol. enthält hauptsächlich römische und maurische Alterthümer.

In Portugal wird 1774 das Standbild des Königs Joseph I. von Joachim Machado de Castro modellirt und von Bartolomeo da Costa gegossen.

Dänemark und Schweden haben aus der Periode des klassizirenden Zopfstils wenig bemerkenswerthes an Kunstdenkmälern aufzuweisen. In beiden Ländern herrscht das Roccoco sehr lange und wird dann bald durch den Neuklassizismus abgelöst, welcher, wenigstens in Dänemark auf dem Gebiete der Skulptur, durch den berühmten Bertel Thorwaldsen eine glänzende Vertretung findet. Die politischen Verhältnisse befinden sich in einer gewissen Zerrüttung, welche der Pflege der Künste sehr ungünstig ist. König Christian VII. von Dänemark (1766—1808) ist geistesschwach, an seiner Statt regieren sein Leibarzt Struensee und die Königin Mathilde, eine englische Prinzessin. Der Erbprinz Friedrich und die Königin Mutter Juliane Marie stürzen 1772 den Minister Struensee. Dieser wird hingerichtet und die Königin Mathilde nach Celle verbannt, wo sie stirbt. — Schweden verfällt unter der Regierung Friedrich's von Hessen-Cassel (1720—1751). Die aristokratischen Parteien, die Gyllenborg'sche und die Horn'sche, die der Hüte und Mützen genannt, machen den König zum Schattenbilde. Adolf Friedrich von Hol-

stein, Bischof von Lübeck, von Russland zum Könige vorgeschlagen, wird vom Adel tief herabgedrückt und legt 1768 die Regierung nieder. Sein Sohn Gustav III., seit 1771 König, besiegt den Adel, wird aber 1791 durch Ankarström, das Werkzeug einer Adelsverschwörung, auf einem Maskenballe ermordet.

Die dänisch-norwegische Litteratur, bereits seit Holberg wieder auf nationale Tendenzen gerichtet, wird durch den talentvollen Lyriker Johannes Ewald (1743—1781) vollends von den Fesseln des französirenden Regelzwangs erlöst. Dieselbe Absicht verfolgt Ewald in seinen Tragödien. Jens Baggesen (1764—1826) war wieder ein unsicherer Nachahmer der ausländischen Litteratur. Diesmal war es die neuere deutsche klassische Poesie, welche den Anstoss gab; dagegen griff Adam Oehlenschläger (1779—1850) auf den altnordischen Schatz zurück und stellte als Romantiker die nothwendige Ergänzung der neuklassischen Richtung vor Augen. — Etwas anders gestaltet sich die Litteraturbewegung in Schweden, hier blieb die Ausländerei noch lange in Blüthe. Die Königin Ulrike Luise, die Schwester Friedrich's des Grossen von Preussen und Mutter Gustav's III. wurde die Urheberin einer schwedischen Roccocoperiode in Kunst und Litteratur und ihr Sohn folgte dieser Richtung mit einer gewissen offiziellen Absichtlichkeit. Gustav III. produzirte selbst litterarisch nach französischen Mustern. O. von Dalin (1708—1763) durch seine Zeitschrift «Argus» und eine Anzahl nach französischen Mustern arbeitender Trauerspieldichter vervollständigen das Bild. Erst C. M. Bellmann's (1741—1795) echt volksmässig nationale Lyrik durchbrach diesen Zirkel und der Theoretiker Th. Thörild (1759—1808) suchte neue Muster in den deutschen und englischen Klassikern zu finden. Die romantische Schule beginnt in Schweden erst im 19. Jahrhundert.

Der schon erwähnte Bildhauer Wiedewelt, seit 1774 Direktor der Kunstakademie in Kopenhagen, bildet für Dänemark den Uebergang zum klassizirenden Zopfstile unter dem Einflusse Winckelmann's. Seine Fidelitas am Freiheitsobelisken in Kopenhagen zeigt diese Richtung. Die Maler Abildgaard und Jens Juel bewegen sich in derselben geistigen Atmosphäre. In Schweden vertritt der Bildhauer Johann Tobias Sergell (1736—1813) bereits den Uebergang zur neuklassischen Schule. Er hatte sich in Rom dem Studium der Antike zugewendet. Seine Werke: Amor und Psyche, Mars und Venus, der liegende Faun, Diomedes mit dem geraubten Pallium, befinden sich im Museum zu Stockholm.

Die Kunstlitteratur ist sehr spärlich vertreten. Anne-Ackerhjelm, Det Svenska bibliotheket etc. Stockholm 1759 in 4°, enthält Nachrichten über griechische Kunstdenkmäler, und von K. Niebuhr erscheint in Kopenhagen 1778

eine Reisebeschreibung über Arabien und andere umliegende Länder in 2 Bänden, 4°, mit Kupfern.

Russland bietet zwar keineswegs das Bild politisch gesicherter Verhältnisse; allein schon die Thatsache, dass seit Peter I. mehrere russische Herrscher eines gewaltsamen Todes starben, ist wenig beruhigend; aber die Macht des Reichs ist dennoch im fortwährenden Steigen, trotz der moralisch korrumpirten Hofverhältnisse. Besonders ist es die mit Herrschertalent begabte Kaiserin Katharina II. (1762—1796), welche sehr viel zum Emporkommen Russlands beiträgt. Sie gründet mehr als 200 Städte, zieht fremde Künstler ins Land und bewirkt hierdurch einen gewissen Aufschwung der Künste.

Unter Katharina's Regierung nimmt die russische Litteratur durch G. R. Derschawin (1743—1816) einen nationalen Anlauf, zeigt aber in den Werken W. W. Kapnist's (1756—1823), in Nachahmung Voltaire's, den revolutionären Geist des 18. Jahrhunderts. Die deutschen Klassiker bleiben bis zum Ausgange des Jahrhunderts ganz ohne Einfluss auf Russland.

Die grösste Anzahl der bemerkenswerthen Gebäude Petersburgs sind unter Katharina II. in der Periode des klassizirenden Zopfstils nach französischen und italienischen Mustern entstanden; speciell haben Paris und Vicenza die Vorbilder geliefert, niemals Florenz oder Rom. Unter allen Gebäuden Petersburgs mit Einschluss der neuklassischen ist nicht eines in «einer» antiken Stilart durchgeführt, in jedem einzelnen Bauwerke findet sich die korinthische, dorische und jonische Ordnung zusammen verwendet, ganz entsprechend der älteren Renaissanceauffassung. Ihrer Entstehungszeit gemäss zeigen diese Bauten einen bestimmten schablonenartigen Zuschnitt nach klassischem Geschmack, aber ohne besondere Originalität. Unabänderlich kommt ein Unterbau in Rustika zur Anwendung, darüber zwei Stockwerke von gleicher Höhe mit einem Portikus als Mittelbau von sechs, acht oder zwölf Säulen auf Stylobaten und durch beide Geschosse reichend. Die Flügelbauten haben meist nur eine Fensterarchitektur und an den Ecken Portiken mit zwei Säulen weniger als die Mitte. Das Resultat dieses Recepts ist immer effektvoll auf den ersten Blick, wirkt aber in der Wiederholung ermüdend. — Das Gebäude der Börse zu Petersburg, gegenüber der Admiralität am anderen Ufer der Newa, eins der vorzüglicheren Bauwerke daselbst, ist vom Franzosen Thomond unter der Herrschaft der neuklassischen Richtung, nach dem Muster der Pariser Börse errichtet, aber im Ganzen besser als diese. Der Börsensaal ist durch Oberlicht und durch grosse Halbkreisfenster an den Schmalseiten erleuchtet. Um den Saal liegen in drei Stockwerken Geschäftsräume. Das Aeussere hat eine unter der Höhe des Dachs bleibende Säulenhalle erhalten.

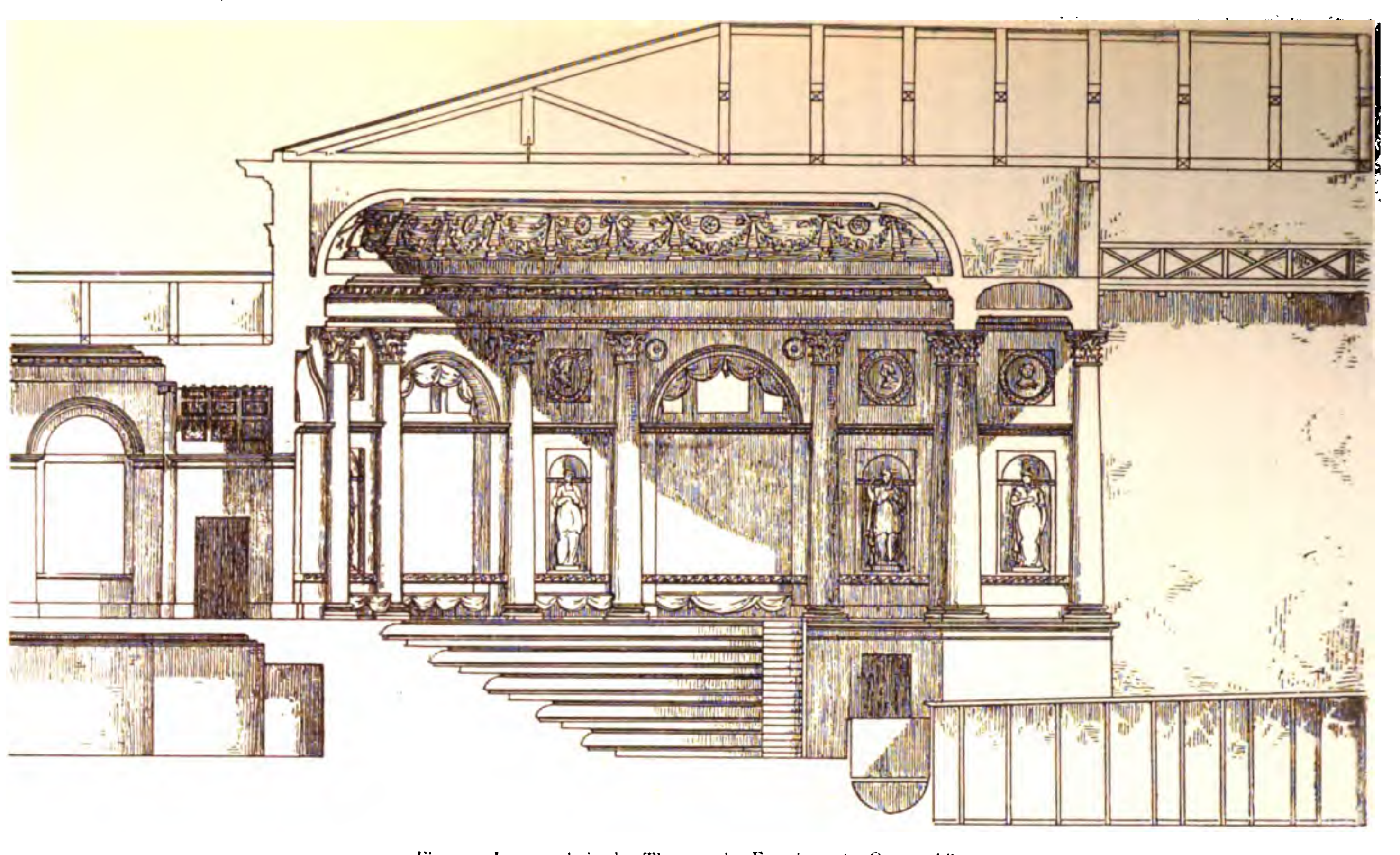


Fig. 334. Langenschnitt des Theaters der Eremitage (n. Quarenghi).

Die Italiener Rossi und Quarenghi, besonders letzterer, waren die Hauptarchitekten unter Katharina II. Giacomo Quarenghi, 1744 in Bergamo geboren, war zuerst ein Schüler des Malers Mengs und eines anderen Malers des Bergamesken Stefano Pozzi in Rom und widmete sich erst später der Architektur. Der sienensische Architekt Paolo Posi, der Franzose Dorizet und Niccoló Giansimo wurden nach einander seine Lehrer, aber sein Hauptvorbild blieb Palladio. Quarenghi durch Katharina II. nach Russland berufen und mit der Errichtung zahlreicher Bauten beauftragt, setzte seine Thätigkeit

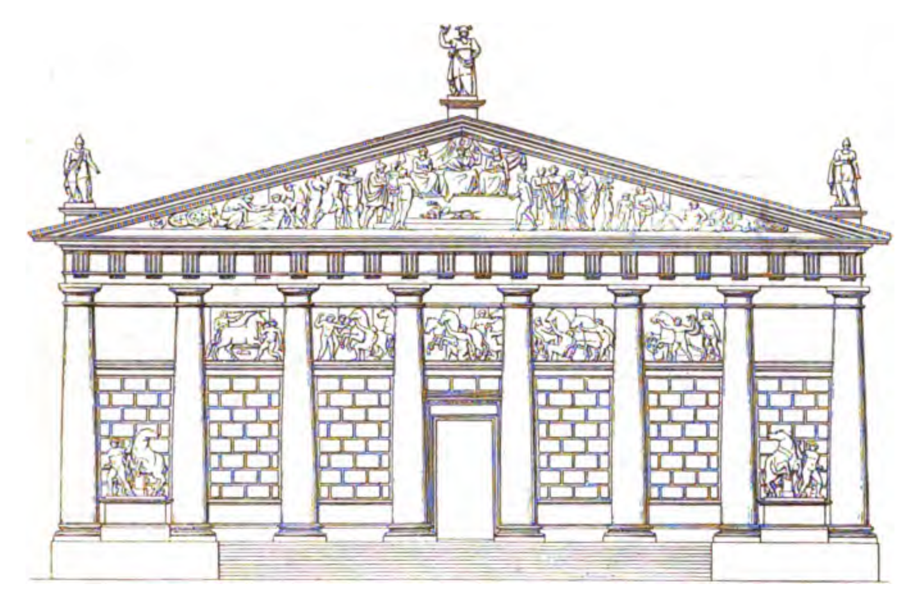


Fig. 335. Frontansicht der Reitbahn für die Garden in Petersburg (n. Quarenghi).

noch unter der Regierung Paul's I. fort. Das Gebäude des Generalstabs in Petersburg, von Rossi und Quarenghi herrührend, zeigt in der Mitte eine ansehnlich zurückweichende Curve und im Mittel derselben eine grosse Oeffnung von ganz bedeutenden Abmessungen. Das Ganze erhält durch dieses Motiv einen ungewöhnlichen Charakter und wirkt ausserdem imponirend durch seine Grösse. Von Quarenghi allein ist das Theater der Eremitage entworfen mit einer Aussenarchitektur im echten neupalladianischen Stile. Der Zuschauerraum im Halbkreise gebildet, ohne Ränge, mit einer korinthischen Säulenordnung, schliesst mit einer Voute und flachen Decke (Fig. 334). Ebenfalls in der Eremitage befindlich, die Gallerie der französischen Malerschule. — Der Palast der Eremitage selbst, als ein Annex zum Winterpalast unter Katharina II. von einem Deutschen Volkner erbaut, wurde später ab-

gebrochen, um dem Museum der schönen Künste von Klenze Platz zu machen. Der Volkner'sche Bau war im Gegensatz zum älteren Winterpalaste von korrektester Gleichgültigkeit. Der Palast für den Fürsten Bisbarotko wurde nicht nach Quarenghi's Entwürfen ausgeführt. Der Fürst starb, als erst die Fundamente gelegt waren, und später wurde der Bau nach anderen Plänen im Sinne der französischen Neuklassik weitergeführt, mit korinthischen durch zwei Geschosse gehenden Portiken. Der Pavillon im englischen Park von Peterhof, für Katharina II. ausgeführt, hat noch ganz den palladianischen Charakter, aber später ging Quarenghi selbst zur Neuklassik über, wie seine Reitbahn für die Garden am Isaakplatze in Petersburg und anderes zeigt. Die Reitbahn hat an jeder Schmalseite eine dorische achtsäulige Tempel-

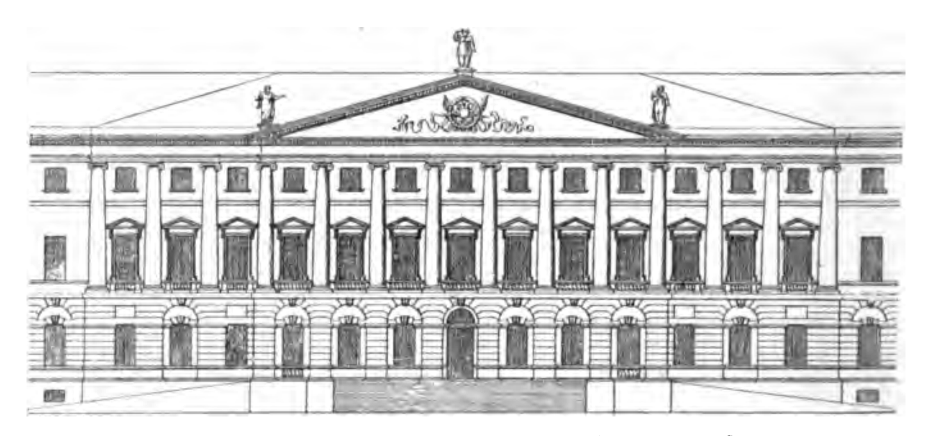


Fig. 336. Frontansicht des Instituts der adligen Fräulein in Petersburg (n. Quarenghi).

façade mit skulpirtem Giebelfeld von reiner und eleganter Zeichnung und auch das Innere ist mit einer grossen dorischen Ordnung dekorirt (Fig. 335). Der Palast für den Grossfürsten Alexander in Czarsköeselo, unter Katharina II. von Quarenghi erbaut, ist entschieden neuklassisch, mit einem Geschoss und Halbetage, während die Säle in der ganzen Höhe durchgehen. Eine grosse korinthische Säulenhalle schliesst den Hof ab. Die katholische Kapelle am Hospiz der Malteserritter zu Petersburg, unter Paul I. erbaut, hat grosse korinthische Säulen an der Front und ist mit einem Flachgiebel abgeschlossen. Der Plan ist dreischiffig mit halbrunder Apsis und im Aufbau mit einem Tonnengewölbe überdeckt. Das Institut der adeligen Fräulein (Fig. 336), das Militär-Waisenhaus und die Kaserne der Gardereiter, sämmtlich von Quarenghi, sind grosse Ziegelputzbauten von einer gewissen Grossartigkeit des Entwurfs, aber mit sehr gewöhnlicher Detaillirung. Ausserdem sind von demselben Architekten: die Bank und die Kaufmannsbörse zu Petersburg,

das Projekt der Kirche di Salvatore zu Moskau, der Palast des Fürsten Gagarin an der Newa zu Petersburg, unter Paul I. ausgeführt, aber bald durch einen Brand zerstört und verändert wieder aufgeführt, die Gallerie im Palast des Grafen Scheremetoff und anderes (Qu. Fabbriche e Disegni di Giacomo Quarenghi dal' Cav. Giulio, suo filio. Milano 1821).

Das Gebäude der Akademie der schönen Künste von Kokorin bildet ein grosses Viereck, aussen wie gewöhnlich mit Portiken versehen und innen mit einem schönen kreisrunden Hof. Die Bibliothek von Tokoloff ist ein elegantes Gebäude, an die Werke des englischen Architekten Adam erinnernd, aber praktisch eingerichtet in Bezug auf die Unterbringung einer möglichst grossen Anzahl von Büchern und Manuskripten. Von den kleineren Gebäuden ist die Medizinschule von Porta eins der besten. Hier sind zwei Ordnungen zur Anwendung gekommen. Das Reithaus des zweiten Kadettenkorps von Charlemagne ist eines der gefälligsten Bauwerke. Im Jahre 1766 wurde der Grundstein zur Isaakskirche in Petersburg gelegt, welche in der Hauptsache eine kombinirte Nachahmung der Paulskirche in London und des Pantheons in Paris darstellt. Der Bau wurde kurz nach dem Beginn unterbrochen und erst 1815 wieder aufgenommen. Der Taurische Palast von Volkoff ist in Nachahmung von Trianon zu Versailles erbaut, in einem Stockwerk, aber ohne die Eleganz seines Vorbildes. Das viereckte mit einem achteckten Hofe versehene Gebäude ist unter Paul I. errichtet und später in eine Ingenieurschule verwandelt.

Ergebnisse aus der Geschichte der Spätrenaissance und Schlusswort.

Soviel wird durch alles Vorige klar geworden sein: Um die Spätrenaissancekunst verständlich schildern zu können, darf man sich nicht auf die Darstellung der in einem Lande oder in einem Zweige der bildenden Kunst stattfindenden Entwickelung beschränken. Weiter ergiebt sich, dass für den Zeitraum von der Mitte des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts die zum Neuen treibenden Impulse allein von Italien ausgehen, und dass ohne Kenntniss der italienischen Bewegung sich die parallel gehenden Stiländerungen der übrigen Länder gar nicht erklären lassen. Für die Zeit von der Mitte des 17. bis Ende des 18. Jahrhunderts gilt annähernd dasselbe von der französischen Kunst; sie übernimmt in diesem Zeitraume die Führung. Das wechselnde Kunstideal der verschiedenen Stilepochen gewinnt überdem bald in diesem,

bald in jenem Kunstzweige seine vorzüglichste Ausbildung und zwingt dann die anderen zur Nachfolge. Im Grossen und Ganzen ist aber in der gesammten Spätrenaissance das malerische Prinzip das vorherrschende, und mindestens ist der ausgebildete Barockstil, in Architektur und Plastik, als eine Nacheiferung der in der Schule der Caracci's zuerst gepflegten Affektmalerei aufzufassen. Im Grunde genommen ist die bildende Kunst nur ein Bruchtheil des jedesmaligen geistigen Schaffens einer Epoche; und deshalb muss man die wahren Ursachen der neuen Stilbildungen in der gesammten geistigen Richtung der betreffenden Zeit aufsuchen, als deren sprechendster Ausdruck die jedesmaligen Erscheinungen der Litteratur, besonders die Dichtwerke gelten müssen. Wirklich finden sich auch überraschende Parallelen zwischen den gleichzeitigen Dichtern und den Meistern der bildenden Kunst: Geben jene den Ausdruck der Gedanken in schlichter, ruhiger Weise, so begnügen sich auch diese mit der Verwendung einfacher Formen: wird aber der Vortrag der Dichter gekünstelt geistreich und abspringend, so kommen auch die bildenden Künstler zu geschraubten und übertriebenen Gestaltungen. Ein schlagendes Beispiel dieser genauen Wechselwirkung zwischen Litteratur und bildender Kunst bieten die handelnden Allegorien, welche gleichzeitig bei Calderon und in der Skulptur auftreten.

Stellt man die berechtigte Frage nach dem, was jedes europäische Kulturland in moderner Zeit eigenthümlich Nationales an Kunstleistungen aufzuweisen hat, so befindet man sich sofort ganz auf dem Felde der Spätrenaissance, obgleich die einzelnen Entwickelungsphasen derselben demungeachtet niemals ganz den Charakter einer allgemeinen europäischen Bewegung einbüssen. Der Wechsel des Kunstideals pflanzt sich sogar mit blitzähnlicher Schnelligkeit von einem Lande zum andern fort; aber deswegen sind doch wichtige nationale Unterschiede zu bemerken, von viel grösserer Bedeutung, als etwa die Verschiedenheiten lokaler Schulen. Hierzu mag auch gleich bemerkt werden, dass das Niveau der Kunst sinkt, sobald diese Unterschiede anfangen sich zu verwischen. Bedingt sind die nationalen Besonderheiten: einmal durch den natürlichen Gegensatz zwischen der gebenden Nation und der empfangenden; dann durch die stärkere oder schwächere Mischung mit älteren Kunstüberlieferungen und schliesslich durch die verschiedene Auffassung und Ausbildung der Hauptformen, welche der Volksphantasie, den Sitten, Bedürfnissen, klimatischen und Material-Verhältnissen des einzelnen Landes entsprechen. Wie schon oben gesagt, sind die Hauptmomente der Stilbewegung allen Nationen gemeinsam; so im Besonderen die Kreisbewegung, welche die vom Klassizismus Palladio's ausgehende Architektur zu vollführen scheint, indem sie am Ende wieder auf dasselbe Vorbild zurück kommt. Auch in der Skulptur setzen sich

die Einwirkungen, der durch Bernini begründeten Modifikation der michelangelesken Schule, als ununterbrochene Kette durch alle Länder fort, schliesslich bis zur gänzlichen Verwischung des Nationalen, selbst des Individuellen. Aber diesen allgemeinen Bezügen steht genug Besonderes gegenüber. Der Baukunst der verschiedenen Länder verleiht das mehr oder minder zähe Festhalten an den Hauptdispositionen des Mittelalters ein sehr mannigfaltiges Gepräge. Um nur einiges speciell Architektonische zu erwähnen; so ist der deutsche und niederländische Giebelbau ganz verschieden von dem französischen Pavillonsystem; ebenso ist, den abweichenden Sitten entsprechend, das französische Adelshôtel anders in der Hauptanlage, als der italienische Palazzo und der englische Landsitz findet in anderen Ländern nicht seines Gleichen. Die eigensten nationalen Leistungen ergeben sich aber auf dem Gebiete der Malerei; ganze Zweige dieser Kunst finden ihre originale Entwickelung nur in diesem oder jenem Lande.

Den in der Kunst vorzugsweise gebenden Theil vertreten unzweifelhaft die romanischen Völker, Italiener und Franzosen. Besonders geht der erste Anstoss zur Entwickelung der Spätrenaissance von Italien aus; denn, wie schon in den betreffenden Abschnitten dargethan, muss der grosse Michelangelo als der geistige Vater der ganzen modernen Kunst angesehen werden. In Italien ist die Tradition der Antike am stärksten und die des Mittelalters am schwächsten, deshalb vollzieht sich hier der oben erwähnte Kreislauf der Idee in der Architektur, der von der modern gefassten Klassik eines Vignola und Palladio im 16. Jahrhundert ausgeht um im 18. Jahrhundert bei den ähnlich klassischen Schöpfungen eines Fuga und Galilei anzukommen, am reinsten. Es möchte sogar schwierig sein zwischen diesen Polen der Spätrenaissancekunst, zwischen den in der Zeit weit auseinander liegenden Werken der vorgenannten Architekten einen prinzipiellen Unterschied festzustellen. In dieser Thatsache spricht sich zugleich eine der grossen Eigenthümlichkeiten der italienischen Kunst aus; das Beharren in einer gewissen unverrückbaren Monumentalität der Empfindung, wie es in dieser Stärke bei keinem anderen modernen Volke anzutreffen ist. Die malerischen Uebertreibungen der Borromini und Guarini finden in den anderen Ländern eine breitere und langdauerndere Nachfolge als in Italien selbst; hier werden sie bald abgeschüttelt und müssen der altgewohnten Ruhe weichen. Schon zur Zeit des höchsten Wohlstandes sind die italienischen Kunstleistungen mehr monumental als prunkvoll, wie die florentinischen Kaufmannspaläste erweisen. — Für die Entwickelung der gesammten Skulptur bleibt Italien von der Mitte des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts so ziemlich allein massgebend. Zu den durch Michelangelo, Bernini und etwa Giovanni da Bologna aufgestellten Normen

hat kaum irgend ein Meister eines anderen Landes etwas wesentlich Neues hinzugebracht. — In der Malerei gestaltet sich das Verhältniss etwas anders; denn, wenn man die Dekorationsmalerei im grossen Sinne, die Gewölb- und Deckenmalerei von Correggio bis auf Pozzo und Tiepolo ausnimmt, welche den Italienern allein angehört, so findet man, dass auch andere Nationen wesentlich zur Entwickelung dieses Kunstzweiges beigetragen, in einzelnen Zweigen eine höhere Meisterschaft erlangt, und sogar ganze Gattungen derselben neu hinzugefügt haben. Aber auch in der Malerei kommt Italien zuerst wieder auf den monumentalen Stil der Hochrenaissance, den raffaelischen, zurück.

Frankreich erringt seine Herrschaft in der Kunst durch unvergleichliche Beweglichkeit und immer geistreiche Neuheit. Die Franzosen sind deshalb die wahren Meister der Dekorationskunst. Bei ihnen entwickelte sich bereits eine reiche und charakteristische Frührenaissance, unter Festhaltung der starken gothischen Traditionen, und prägte sich in so bedeutenden Monumentalwerken aus, wie sie aus dieser Epoche kaum ein anderes Land besitzt. Der Stil Henri II. erreicht dann, unter dem fortdauernden Einflusse der Italiener, einen hohen klassischen Adel; aber ein starker Nationalgeist giebt der Haupterscheinung der Bauten ein ihm gemässes Gepräge, welches sich besonders in der pavillonbildenden Auflösung der Baumassen, den hohen Dächern und der innigen Verknüpfung der letzteren mit dem Façadenaufbau kundgiebt. Besonders erleidet das Ornament in Frankreich eine Umbildung im nationalen Sinne. Der französische Barockstil Louis XIII. ist allerdings weniger originell als der Stil Henri II., jener wird wohl durch das Beispiel der Niederländer angeregt und hat deshalb weniger national-eigenthümliche Elemente aufzuweisen. Bald aber beginnt unter den grossen Kardinal-Ministern Richelieu und Mazarin die bewusste Selbstständigkeit der französischen Kunst, mit einem absichtlich in Scene gesetzten Zurückgehen auf die römische Antike. Der hieraus entspringende Stil Louis XIV. beweist durch seine Verbreitung über ganz Europa, selbst einschliesslich Nord-Italiens, die Macht der ihm innewohnenden treibenden Idee. Das Dekorationsgenre der Lebrun und Lepautre, sowie das folgende der Berain und Marot gehört in seinem Ursprunge ausschliesslich den Franzosen und giebt den vollendeten, wenn auch theatralisch-pomphaften Ausdruck ihrer politisch-massgebenden Machtstellung. Aber Frankreich schläft nicht ein auf den erworbenen Lorbeeren, bald erhebt sich in ihm selbst eine natürliche Reaktion gegen das stelzenhaft majestätische Wesen der Innendekoration des Stils Louis XIV., sowie gegen die unverhältnissmässige schematische Trockenheit der damit verbundenen Aussenarchitektur; und diese neue Bewegung der Geister bringt das Roccoco hervor,

den Gipfel des Geistreichen in der Architektur darstellend. Das Roccoco gewinnt bei den Franzosen den Werth einer Stilart, mindestens für den Innenbau, und hält ebenfalls wieder seinen Triumphzug durch alle europäischen Kulturländer. Nirgends wird dann wieder das Naturalistische des importirten Chinesischen und des aus der Entdeckung Pompeji's gewonnenen Genres à la greque lebhafter aufgefasst und schneller verbreitet, als bei den Franzosen. Diese dekorativen Neuheiten bedeuten zwar nur ein Spiel, ohne besondere Tiefe, aber sie haben das Stürmische und schnell Überwältigende einer mit eigenthümlichem Esprit aufgegriffenen Tagesmode. In der praktischen Ausbeutung der neuklassischen Bewegung gehen dann wieder die Franzosen voran; ihre Gabriel, Soufflot und Gondouin schaffen die ersten Monumentalwerke dieser Art, und schliesslich giebt es vor der Schule David's keine ähnlich klassizirende Richtung. Alle Länder führen gegen die Republik Krieg, aber sie beugen sich dem von derselben ausgehenden, die Einfachheit fordernden Geiste. Selbst die romantische Reaktion nimmt wieder von dem, aus den Trümmern von St. Denis und dem Raube der Revolutionsarmeen gebildeten Pariser Museum ihren Ausgang. — In der Skulptur dagegen bleiben die Franzosen von den Italienern abhängig; ihr grosser Puget übertreibt nur den Bernini'schen Stil; und abgesehen von dem dekorativen leichten Roccocogenre bieten die Bildhauerwerke, wenn es sich um Monumentalschöpfungen handelt, von der durch die Italiener eingeführten Affektbildnerei und den Allegorien ab bis zuletzt, keine neue Seite der Auffassung. In der Malerei ist es wieder anders, in dieser erobern die Poussin's und Lorrain mit ihren heroischen Stimmungslandschaften ein neues Gebiet, und auch die Roccocomalerei eines Watteau stellt eine bisher ungekannte Facette eines wirklichen Kunstideals ins Licht.

Die Spanier zählen zwar zu den romanischen Nationen, sind aber durch ihre gothische Abstammung und die Vermischung mit maurischen Elementen eigenartig bedingt. Der gothischen wie der maurischen Kunstperiode verdankt Spanien eine grosse Anzahl von Monumenten ersten Ranges als vollendete Blüthe einer reichen und dem Ornamentalen mit Vorliebe zugewendeten Kunstphantasie. Denselben glänzend dekorativen Zug bewahrt sich die spanische mit den Elementen der vorhergehenden Stilperioden eigenthümlich durchsetzte Frührenaissance, die des Plateresken- oder Silberschmiedstils, wie derselbe in Spanien sehr passend benannt wird. Hier noch mehr als anderwärts berührt das Eindringen der italienischen Spätrenaissance als ein erkältender Hauch, als ein störend Fremdartiges, welches das nationale Empfinden in falsche Bahnen zu drängen scheint. In der That kann sich die nach diesem Zeitpunkte folgende Renaissanceentwickelung an nationaler Eigen-

thümlichkeit nicht mit der früheren vergleichen; sie bleibt stets in enger Abhängigkeit von Italien, bis das Churrigueresco, gleichzeitig mit der höchsten Blüthe der spanischen Malerei, wieder selbstständiger auftritt. Das Churrigueresco geht den Pöppelmann'schen Leistungen in Deutschland parallel, dauert aber länger und gewinnt deshalb eine weitere Verbreitung, wird aber niemals zu einem System der Innendekoration, wie das französische Roccoco, mit dem man es wohl verglichen hat. Das höchste der nationalen Kunst liegt in Spanien auf dem Gebiete der Malerei: Zurbaran, Murillo und Velasques entdecken eine neue Seite des malerischen Ideals, sowohl in den Kirchenbildern, als in den historischen Porträts und dem Genre. — Die spanische Neuklassik ist wieder weniger originell, aber doch von Bedeutung; sie nähert sich, die Monumentalität anbelangend, den besten italienischen Werken derselben Stilrichtung.

Die Niederländer sind, ähnlich wie die Spanier, nur gross in der Renaissance während der Periode ihrer weltberühmten Malerschulen. Rubens, van Dyck, Rembrandt, Ruysdael sind zu ihrer Zeit die ersten Maler der Welt und wirken wesentlich stilbegründend. Rubens allein bedeutet einen ganzen Stil, nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Architektur, Skulptur und Dekoration. Der kräftige, lebensfrohe Naturalismus seiner Kunstanschauung ist der wahre Ausdruck des niederländischen Charakters und äussert sich in der Baukunst in einem derben, malerisch bewegten Barock, in der Ornamentik in der realistischen Wiedergabe von Früchten, Blumen und Thiergestalten. Der gemischte Ziegel-Hausteinstil der niederländischen Bauten, aus lokalen Materialbedingungen hervorgegangen, wird mit diesen Mitteln zu einer hohen künstlerischen Eigenthümlichkeit ausgebildet und passt vortrefflich zu dem allgemeinen Kunstcharakter des Landes. Diese polychrome Bauweise, ebenso das breite, etwas schwerfällige Cartouschenwerk und die naturalistischen Blumen- und Frucht-Festons üben ihren Einfluss auch in den angrenzenden Ländern, besonders in Frankreich.

An dieser Stelle wäre passend die Charakteristik der deutschen Renaissancekunst nach der nationalen Seite hin anzufügen; indess mag hier erst England erwähnt werden, obgleich seine Leistungen in der Renaissance, betreffs selbstständiger Entwickelung und Wirkung in die Ferne, viel tiefer stehen als die deutschen. England hält länger am Mittelalter fest als die anderen Länder, die Renaissancekunst wird ihm durchaus durch Fremde zugebracht, und in der Frühzeit auch fast nur durch solche ausgeübt; daneben macht sich allerdings sehr bald eine archaistisch angehauchte Klassik mit einer gewissen puritanischen Härte und Schneidigkeit geltend. Für Skulptur und Malerei bleibt die gänzliche Abhängigkeit von fremdländischen Kunstleistungen bis zur Mitte

des 18. Jahrhunderts bestehen. Wie gering zu Zeiten das Kunstbedürfniss in England war, beweist schon der Umstand, dass Christopher Wren am Ende des 17. Jahrhunderts, so ziemlich der einzige kunstmässige Architekt des Landes ist und seine allerdings kolossale Baupraxis überdem einer äusseren Zufälligkeit, dem grossen Brande von London, verdankt. Im Ganzen geht durch die englische moderne Kunst ein gewisser kalter, verstandesmässiger Zug, weshalb denn auch die phantasievolleren Formen des Barocks nur sehr spärlich zur Anwendung kommen. Die trockene Nachahmung des Palladio wird wieder von der gothischen Renaissance Wren's und seiner Nachfolger abgelöst, welche letztere Richtung ein starkes Hervortreten des Ingenieurhaften nicht verleugnen kann. Die bald darauf folgende Schule des Inigo Jones kommt nochmals auf Palladio zurück und behauptet sich dann bis zum Auftreten der Neuklassik. Auch diese gräzisirende Richtung wird nirgends schulmässiger und schematischer aufgefasst als in England. Um nicht überhaupt den englischen Kunstsinn zu unterschätzen, muss man, über die Renaissance hinaus, an die dortigen gothischen Kunstleistungen denken, obgleich diese ebenfalls weit weniger phantasievoll sind als etwa die französischen.

Was verbleibt nun für Deutschland an selbstständigen Leistungen im Verlaufe der Spätrenaissancekunst? Es ist dies viel oder wenig, je nachdem man die Sache nimmt. Die eigentlich sogenannte Deutschrenaissance, in der Periode vor dem dreissigjährigen Kriege, hat mindestens in der Architektur einen stark nationalen Zug. Nachdem die rein italienischen, von Italienern gefertigten, meist venetianisch stilisirenden Versatzstücke in spätgothischen Bauwerken, zu denen man sich keinen gleichzeitigen, ganzen, deutschen Bau denken kann, endlich verschwunden sind und die Durcharbeitung der Renaissanceformen von deutschen Meistern in die Hand genommen wird, bildet sich allerdings verhältnissmässig spät, mit dem Beginne des Barocks, eine Stilform von echt nationalem Gepräge, als dessen Prototyp etwa der Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses gelten kann. Die aus der Gothik verbliebene Vertikallinie wird kräftig betont, die steilen Giebel der hohen Dächer erscheinen vollkommen organisch vorbereitet und über das Ganze verbreitet sich eine kräftige und reiche, im derb realistischen Sinne, ähnlich der niederländischen, gebildete Ornamentik. Aber Deutschland ist in dieser Periode verhältnissmässig arm an grossen monumentalen Bauten und selbst da, wo grosse Mittel verwendet werden, zur Zeit des höchsten Wohlstandes, dicht vor dem dreissigjährigen Kriege, dienen diese mehr um Pracht und Ueppigkeit als eine ruhige Monumentalität der Wirkung zu erreichen. Eine eigenthümlich deutsche, nationale Skulptur und Malerei giebt es aber schon damals in Deutschland nicht mehr. Mit Dürer und Holbein waren die letzten grossen

deutschen Maler geschieden; schon der erstere hatte unablässig mit den Armseligkeiten des Lebens zu kämpfen; und der letztere musste sogar ins Ausland gehen um eine auskömmliche Existenz zu finden. Es muss demnach gesagt werden, dass in Deutschland keine neue Stilentwickelung, in irgend einem Zweige der bildenden Kunst, soviel Kraft gewinnt, um eine Nachfolge der anderen Länder zu erzwingen. Für diese verhältnissmässige Schwäche der deutschen Spätrenaissanceentwickelung kann man aber doch nicht den erst folgenden dreissigjährigen Krieg verantwortlich machen, sondern eher den vorhergehenden politischen und kirchlichen Zwiespalt, den hierdurch bedingten Niedergang der Reichsmacht und das Fehlen eines echt deutschen Centralpunktes für alle geistigen und künstlerischen Interessen der Nation. Prag und später Wien, die Hauptstätten der österreichischen Hausmacht, konnten diesen Mangel nicht ersetzen und ebensowenig die einzelnen grossen Reichsstädte. Nach dem westphälischen Frieden steht man vor ganz neuen Verhältnissen, das Reich ist gebrochen, aber die Einzelstaaten blühen auf, und Preussen, Oesterreich, Sachsen und Baiern weisen jedes für sich den Künsten in ihren Haupt- und Residenzstädten eine neue Bahn an. Es entstehen hier eine Anzahl grosser Bauten in einem monumentaleren Sinne als früher, allerdings unter holländischem und französischem Einflusse, aber immerhin von einem unverkennbaren nationalen Gepräge. Auch Skulptur und Malerei nehmen einen Anlauf sich aus dem Zwange der Ausländerei zu befreien. Leider zeigt es sich, dass die deutsche Nation geistig unterjocht ist; denn die neuen Anläufe verschwinden bald unter dem übermächtigen Drucke französischen Wesens. Vielleicht war auch die, in der kurzen Periode der deutschen Klassik am Anfange des 18. Jahrhunderts, erstrebte Monumentalität, in der Hauptsache noch mehr im italienischen als im französischen Sinne aufgefasst, der deutschen Art nicht innerlich zusagend. — Man sollte dies fast glauben, wenn man die Richtung beobachtet, welche die heutige Wiederaufnahme der nationalen Architektur nimmt, nachdem sie von den Fesseln der hellenistischen Schule befreit ist. An den meist belobten und prämiirten Konkurrenzarbeiten, welche doch für eine allgemeine Schätzung den Massstab abgeben können, zeigt sich eine möglichst malerische Zerrissenheit der Silhouette, ein Häufen der Risalite und Aufbauten, keineswegs im Sinne einer ruhigen Monumentalität. Das Pikante und Sensationelle scheint das Ideal zu sein, dem man neuerdings zustrebt und dem der Beifall der Menge nicht fehlt. Auch die deutsche Skulptur fängt wieder an dem malerischen Prinzipe zu huldigen, wenn sie auch noch den krassen Realismus der heutigen Italiener vermeidet. — Von der deutschen Zopfzeit ist nichts national Unterscheidendes zu sagen; sie wandelt die Bahnen Palladio's, wie dies fast überall der Fall ist, und auch die

deutsche Neuklassik ist keineswegs so unabhängig von der David'schen Schule, als man dies gelegentlich vorzugeben liebt.

Der Untergang des neuklassischen Stils, durch die Wiederaufnahme der Nationalitätsidee in der Kunst, vollzieht sich, angefangen von den sechziger Jahren unseres Jahrhunderts, vor den Augen des jetzt lebenden Geschlechts und ist nicht mehr aufzuhalten. Auch diese Bewegung hat wieder einen durchaus europäischen Charakter und ihre ersten Symptome machen sich bereits in den vierziger Jahren bei den immer beweglichen Franzosen bemerkbar; man braucht nur an den in dieser Zeit erfolgenden Weiterbau des Pariser Hôtel de Ville zu denken. Die neue Institution der Weltausstellungen hat seitdem nichts dafür gethan die nationalen Besonderheiten auszugleichen, sondern hat noch den Blick für dieselben geschärft. Zwar protestirten eine Anzahl tüchtiger Geister gegen den Versuch der Wiederbelebung nationaler Kunstarten, indem sie aus dem kosmopolitischen Charakter der Kunst das Vergebliche dieses Bestrebens beweisen wollten. Besonders gab es in den Augen der Hellenisten nur eine Kunst, nur einen höchsten Ausdruck für einen Gedanken und diesen müsste Jeder zu erreichen suchen, ohne Unterschied der Nationalität. In der Theorie hat diese Ansicht etwas Bestechendes, aber in der Praxis führt sie zur Uniformität und Leerheit und vorläufig ist wohl kaum auf das Wiederauftauchen des Traumes einer kosmopolitischen, griechisirenden Kunst zu rechnen, wenn derselbe nicht etwa von einer neuen politischen Internationale heraufgeführt wird. Die belebenden Impulse, ohne welche sich die Kunst in Kopien des inneren Lebens ermangelnd fortschleppt, kommen aus den intimsten Gefühlen des Volkes. Alle neuen Umwälzungen in der Kunst wurzeln in der geistigen Arbeit breiter Schichten des Volkes und sind niemals das Produkt einer oberen Minderzahl. Nun ist die Kunstphantasie der Völker, wie sich historisch erweist, jedenfalls verschieden beanlagt und begnügt sich nicht mit einem allgemeinen Ideal. Man kann zugeben, dass eine Kunstweise der anderen absolut genommen überlegen ist, aber deswegen ist das Höhere doch nicht unter allen Umständen das Beste. Vermuthlich wird immer die Kunst die Beste sein, welche der treffende Ausdruck der Sitten und des Geistes eines Volkes ist. Jede anders geartete Kunst wird zu einer exotischen Pflanze, zu einem akademischen Produkt, unverständlich für die grosse Masse des Volkes. Nur die Kunstwerke können historischen Werth beanspruchen, in denen sich die geistige Richtung ihrer Entstehungszeit klar abspiegelt und in diesem Sinne ist die oft verlästerte Originalität eine der kostbarsten Eigenschaften jeder Kunstepoche. Die neueste Zeit macht grosse Fortschritte in der Beachtung des Volksgeistes und muss, um nur den Weg zu diesem Ziele zu eröffnen, zunächst an die Erforschung dessen gehen,

was jede Nation an originellen Schöpfungen zu Stande gebracht hat. Viele sehen auf diesem Wege Gefahren, besonders in dem rasch auf einander folgenden Ergreifen und ebenso schnell erfolgenden Abwirthschaften eines Modestils. Diese Meinung kann man vorläufig auf sich beruhen lassen, sie kann nur durch die Resultate der Zukunft widerlegt werden, nicht durch Worte. Jedenfalls sind die neuen historischen, ethnographischen und anthropologischen Studien Wirklichkeiten, mit denen man rechnen muss. In Vergleich zur heutigen Geschichtsschreibung, welche auf den Ursprung und die Bildung der Völker eingeht, den socialen Zustand der Mehrzahl zu erforschen trachtet und die durch Einflüsse von Aussen oder Innen bewirkten Veränderungen aufdeckt, erscheint die früher übliche chronologische Kompilation der Ereignisse als ein müssiges Unternehmen. Auch die Kunstgeschichte muss sich diese neue Methode zu Nutze machen, indem sie die Bedingungen erforscht unter denen sich eine bestimmte Kunstform entwickelt hat, und dabei über dem Kunstwerke nicht die Urheber vergisst, von deren besonders geartetem Geistesleben doch nur ein Bekenntniss vorliegt. Schliesslich sucht der Mensch in allem wieder den Menschen und nirgends ist dieser Standpunkt berechtigter als in der Kunst. Wenn die moderne Civilisation kein Ganzes bildet, sondern aus verschiedenen, oft gegensätzlichen Elementen besteht, welche eine Verschiedenheit im Ausdrucke der Kunst bedingen, so schliesst diese Verschiedenheit doch keineswegs die Harmonie von einem hohen Gesichtspunkte aus. Man kann sich immer «einen» Hauptstil als allgemein herrschend denken und annehmen, dass die Unterschiede der Schulen vielleicht schon hinreichend sind den nationalen Besonderheiten gerecht zu werden. Dieser allgemeine Stil könnte die auf gemeinsamen indogermanischen Traditionen beruhende Renaissance sein, wenn nicht die mächtigen gothischen Dome der nordeuropäischen Länder und auch Spaniens, hauptsächlich durch ihre Raumwirkung, als ein höheres Ideal nordisch-christlichen Geistes gelten müssten. — Um speciell von deutscher Kunst zu reden, so lässt die neugeweckte Begeisterung für den nationalen Gedanken solche Schlagworte wie «urgermanisch» immer wieder auftauchen, aber auf die Gothik lässt sich diese Bezeichnung nicht mit grösserem Rechte anwenden, als auf andere deutsche Stilepochen. Historisch genommen giebt es vielleicht nirgends eine Urkunst, immer weist die Entwickelung auf eine ältere Tradition hin und so ist es auch in Deutschland. Es giebt hier grosse Epochen nationalen Kunstaufschwungs, aber es zeigt sich stets ein grundlegender fremder Einfluss. Die Epoche Karl's des Grossen ruft eine römische Renaissance hervor und die aus diesen Anfängen entwickelte nationale Kunst, die sogenannte «romanische», beginnt ihre Blüthe unter den grossen sächsischen Kaisern zu entfalten, schafft im 11. Jahrhundert

zur Zeit des grossen Saliers die mächtigen Dome von Mainz, Trier und Speyer, das Münster zu Bonn und vieles andere, und endet unter Friedrich II., dem grössten Hohenstaufen, im 13. Jahrhundert, zugleich mit der Herrlichkeit des Reichs. Der romanische Kunststil, der sich besonders in Deutschland zu höchstem Glanze entwickelt, die Zeiten der grössten Herrlichkeit des Reichs begleitet und keineswegs als Vorläufer der Gothik, sondern als ein Gegensatz zu derselben aufzufassen ist, aus dem sich gegebenen Falls mit demselben Rechte eine neue Renaissance hätte entwickeln können, wie das Beispiel der Certosa bei Pavia für Italien beweist, hat jedenfalls den grössten Anspruch als national-deutscher Stil zu gelten. Die Gründung der deutschen gothischen Dome fällt schon in die Zeit der grössten politischen Zerrüttung, in die Epoche der Gegenkaiser; und stets war einer von diesen, oder der ausländische Schattenfürst Richard von Cornwallis bei Gründung derselben zugegen; während sich Karl von Anjou, der Bruder Ludwig's des Heiligen von Frankreich, bereits anschickte das italienische Erbe der Hohenstaufen an sich zu bringen. Aber, es bedarf nicht dieses Hinweises auf den Niedergang deutscher Macht und kaum der archäologischen Beweise; allein aus dem künstlerischen Charakter der frühgothischen Kathedralen Frankreichs, aus ihrer noch ganz voll und frisch aus der neuen Idee entspringenden Bildung, welche noch weit entfernt ist von dem regelrecht Systematischen der späteren Bauten, lässt sich die Priorität derselben sicher erkennen. Selbstverständlich soll damit keineswegs die deutsch-nationale Berechtigung der gothischen Bauweise bestritten werden; es handelt sich nur darum sie in die Reihe der übrigen auf deutschem Boden assimilirten Kunststile zu stellen, denen gegenüber, welche der Renaissance dieses ebenso wohlerworbene Recht bestreiten. Die Frage nach der traditionellen Grundlage der frühsten französisch-gothischen Formen ist noch nicht befriedigend gelöst und kann auch hier unberührt bleiben; jedenfalls ist es kein Fehler, wenn eine Nation darüber hinaus wieder auf die allgemeineren und umfassenderen Wurzeln der alt-arischen Kunst zurückgreift. Nach der Meinung der neuromantischen Schule, und man muss die starke Verbreitung derselben zugeben, soll weder die altchristliche, noch die romanische, noch die Renaissanceperiode das christliche Ideal im Kirchenbau so rein und erschöpfend zum Ausdrucke gebracht haben, als das gothische Mittelalter. Danach zu schliessen wird die Signatur unserer Zeit wohl noch längere Zeit darauf hinausgehen, dass der Kirchenbau des grössten Theils der Welt gothisch bleibt. Aber damit ist auch die Herrschaft der Neugothik begränzt, ihre Versuche den Profanbau wieder zu gewinnen werden voraussichtlich ohne Erfolg bleiben. Die meisten Gattungen der öffentlichen Gebäude zu Profanzwecken verdanken ihren anerkannten typischen Charakter

der Renaissance, und für den Wohnhausbau bleibt ausserdem die Unterstützung durch das Kunstgewerbe eine nothwendige Vorbedingung. In der Schöpfung dieser zahllosen, den Sitten und Bedürfnissen unserer Zeit bequem entgegenkommenden Möbeln, Geräthen und Stoffen hat die Neugothik noch so gut wie Nichts geleistet. Auf dieses Feld, auf dem die Praxis des Gebrauchs und die Bequemlichkeit ihre Forderungen stellt, wird die Gothik wohl niemals hingelangen und damit ist das Schicksal des Wohnhausbaues besiegelt; derselbe wird immer der Renaissance huldigen, welche für die meisten der Gebrauchsgegenstände erst die typische Erscheinungsform geschaffen hat, weil die Dinge selbst und ihr Begriff im historischen Mittelalter noch gar nicht vorhanden waren. Die Skulptur findet zwar nur in der griechischen Antike das Höchste und ihren Jugendquell, in dem sie sich nach allem Siechthum und aller Verkommenheit wieder gesund badet und kehrt deshalb immer wieder zu diesen Idealen des hohen Stils zurück. Die Malerei aber, die bevorzugteste Kunst der modernen Zeit, hat sich erst unter der Herrschaft der Renaissance entwickelt und es ist gar nicht abzusehen, wie antikisirende oder gothisirende Tendenzen mit einigem Erfolg wieder in dieselbe eindringen könnten.

Galt es im Vorigen hauptsächlich dem Nachweise dessen, was die Spätrenaissance fähig war für den Ausdruck der nationalen, geistigen Verschiedenheiten zu leisten, so verfolgt das Nachstehende den Zweck die absoluten Errungenschaften derselben Stilperiode in einem kurzen Rückblick zusammenzufassen Für die Architektur kommen dafür vornehmlich zwei Seiten in Betracht; einmal die neuen Raumschöpfungen; dann die Ausbildung charakteristischer Typen für manche Klassen moderner Gebäude. Auf dem Gebiete der Skulptur und der Malerei sind es vornehmlich die thatsächlichen Erweiterungen des Kunstgebiets durch den Anbau ganz neuer, oder bis dahin nur wenig kultivirter Gattungen, welche zu erwähnen sind.

Das Eigenste der architektonischen Kunst liegt in den Raumschöpfungen; denn die raumbildende Phantasie kann sich einzig nur in der Baukunst bethätigen. Hierin besteht ihre ursprünglichste Nothwendigkeit und zugleich ihr Letztes und Höchstes, wenn sie sich über den Bedürfnisszweck hinaus zur Macht des Stimmungsvollen erhebt. Daraufhin betrachtet erscheinen die Spätrenaissancestilarten in einem sehr vortheilhaften Lichte. Das ganze Streben des Barockstils ist auf grossartige Raumgestaltung gerichtet; das beweist zunächst für die wichtigsten architektonischen Aufgaben, die Kirchen, die möglichst breite Anlage des Mittelschiffs auf Kosten der Seitenschiffe, und für den Profanbau die Einführung der kolossalen Prachtgallerien in den Schlossbau, ebenso die weiträumige Gestaltung der Vestibule, Treppenhäuser und Höfe. Sogar die perspektivische Scheinerweiterung wird zu Hülfe genommen um

diesen Eindruck des Grossen und Weiten zu verstärken. Die Vorliebe für grosse Räume pflanzt sich mit dem Stil fort, von Italien in die übrigen Länder, wie es für Deutschland die Michaelshofkirche in München, der goldene Saal im Augsburger Rathhause, der rothe Saal im rechtsstädtischen Rathhause zu Danzig und anderes beweist. Für Frankreich kommen in diesem Sinne für den Profanbau die beiden Gallerien von Fontainebleau, die Gallerie d'Apollon im Louvre und die Spiegelgallerie in Versailles hauptsächlich in Betracht. Aber nicht allein durch die absoluten Abmessungen der Räume will man wirken, noch eine Anzahl anderer Mittel werden zur Erzielung des vollen Stimmungsaccords herangezogen; so in erster Linie die künstlerische Berechnung der Lichtwirkung, welche sich bis zu den doppelten, durch verstecktes Seitenlicht beleuchteten Gewölben steigert; dann eine Dekoration, welche alle Künste zur Mitwirkung aufruft, welche nicht nur die Theile in ihren Kreis zieht, sondern mit dem Bauwerk zu einem Ganzen verschmilzt. Ein anderer Vorzug der Barockarchitektur ist die innige Verbindung mit der Natur, wie sie sich besonders in den römischen Villen ausspricht, in der Anlage der Grotten, Terrassen und Freitreppen, in der verständnissvollen Ausnutzung einer schönen Aussicht, in der Benutzung der natürlichen Wasserläufe, wie beispielsweise in der Villa Aldobrandini zu Frascati und in der Villa d'Este zu Tivoli. Aehnliches bieten in Deutschland: die Terrassen von Sanssouci, die Wasserwerke von Wilhelmshöhe bei Cassel, die Elbterrasse in Dresden und in Frankreich die allerdings künstlich gespeisten Wasserwerke von Versailles. Hervorgerufen werden alle diese Anlagen durch den wahrhaft grossartigen Bausinn der Epoche, der überall das Ideale zu verwirklichen strebt, ganz ohne Rücksicht auf den gemeinen Zweck. Die Kolonnaden von St. Peter, die Anlage der Ripetta und der spanischen Treppe in Rom, die Façaden der römischen Wasserleitungen, der Fontana Trevi und anderer, die grossen skulpturengeschmückten Brunnen der öffentlichen Plätze, übertreffen alles in dieser Art zu anderer Zeit zu Stande gekommene. Auch in Deutschland äussert sich derselbe Sinn bis in die Zopfzeit hinein; ähnliche rein zur Verschönerung der Strassen und öffentlichen Plätze bestimmten Bauwerke, wie beispielsweise die zahlreichen Brückenkolonnaden und vor allem die Thürme auf dem Gensdarmenmarkt in Berlin wären heute ganz undenkbar. Mit der Kühnheit des gestaltenden Gedankens geht die Kühnheit der Konstruktion, mindestens in der Barockzeit, Hand in Hand. Die grossen Kuppeln, in erster Linie die unübertroffne von St. Peter in Rom, dann die von St. Paul in London, und die des Invalidendoms in Paris geben davon ein unverwerfliches Zeugniss. Selbst die malerischen Extravaganzen des Borromini und seiner Nachfolger sind vortrefflich konstruirt und geben nach dieser Richtung keinerlei Zweifeln an ihrer monu-

mentalen Existenzfähigkeit Raum. Die malerische Fassung der Spätrenaissance kommt der Raumgestaltung des Wohnhauses vortrefflich zu statten; denn selbst in bescheidenen Abmessungen und ganz abgesehen von den Prachtbauten entstehen jetzt traulich anheimelnde, wahrhaft wohnliche Gemächer, denen nichts von dem Langweiligen und Kistenartigen der späteren hellenistisch ausgestatteten Räume anhaftet. Der grösste Vorzug der Renaissanceräume, die ungetrübte Einheit des Stils in der Dekoration und dem zur Ausstattung benutzten Geräth, und damit eine vollkommen harmonische Wirkung, Dinge, die heute nur mit höchster Anstrengung zu erreichen sind, ergeben sich gewissermassen von selbst. Wenn der Barockstil etwas zu viel thut im Prunk der gehäuften schweren Gliederungen und Schnitzereien, im Uebertreiben des Grossartigen auch nach der Seite des Maassstabes, so entschädigt das Roccoco durch Zartheit, Eleganz und Bequemlichkeit und vor allem durch passliche Verhältnisse. Vornehmheit ohne Zwang, Naturgefühl ohne Sentimentalität, künstlerische Vollendung ohne aufdringlichen Prunk, ist niemals besser und treffender zum Ausdruck gekommen als im Roccoco. Selbst das spätere mit griechischen, etruskischen, chinesischen und ägyptischen Formen spielende Genre Louis XVI. behält noch etwas von der leichten Anmuth der vorhergehenden Periode und weiss den Räumen durchaus eine, im Sinne der Zeit, künstlerisch vollendete Stimmung zu verleihen.

Eine andere wichtige, für alle Folgezeiten wirksam bleibende Leistung der Spätrenaissancearchitektur ist der neue Gewinn an charakteristischem Ausdruck für eine Anzahl moderner Gebäudegattungen. In der That ist die Spätrenaissance reich an so benannten «Schöpfungsbauten». Unter diesen sind Architekturwerke zu verstehen, welche einen allgemein gültigen Typus schaffen als Ausdruck des Zeitideals für einen besonderen Zweck. Diese Bauten stehen einzeln, als Aeusserungen des erfindenden Genies, der breiten Masse der Nachahmungen gegenüber und bilden somit die Anfangs- und Mittelpunkte grosser Gruppen. Sie sind gewissermassen die Leitmotive der kunstgeschichtlichen Betrachtungen. Für die kirchliche Architektur schafft in erster Linie Italien die Typen. Das grossartigste und folgenreichste Beispiel bietet die St. Petersbasilika in Rom; einmal nach dem Entwurfe Bramante's und Michelangelo's als griechisches Kreuz mit der Kuppel und der eingeschossigen Vorhalle; dann in der später durch Maderna bewirkten Fassung, als lateinisches Kreuz mit der Verlängerung der Schiffe, der zweigeschossigen Anlage der Façade zwischen durchgehenden Säulen, und der grossen Attika darüber. Diese beiden Grundgestalten, hauptsächlich das der Tradition besser entsprechende lateinische Kreuz, mit der Kuppel über der Vierung, dem Tonnengewölbe des Mittelschiffs und den Kuppeln der niedrigeren Seitenschiffe, werden in der christlichen

Welt unzähligemal wiederholt. — Man kann ein anderes Ideal des Kirchenbaues höher stellen, aber immerhin ist auch hier ein Höchstes erreicht. Das Innere der Renaissancedome flösst nicht, wie das der gothischen, den zwischen enggeschlossnen Pfeilerreihen irdisch bedrückt stehenden Sterblichen ein leidenschaftlich gewaltsames Streben nach Oben ein, zieht nicht den Geist unwiderstehlich nach der himmelhoch schwebenden, fast dem Blick entrückten Decke; sondern hier hat das breitere und mässig hohe Schiff noch etwas von der ruhigen, die Ergebung in das Menschenloos widerspiegelnden Stimmung bewahrt, welche in der altchristlichen Basilika so ausgezeichnet verkörpert ist. Hier mag der Mensch zufrieden in seinem räthselvollen Erdendasein verharren; es winkt ihm nur von oben der verklärte Glanz eines höheren himmlischen Genügens und leitet den Blick zu der in heiterer Erhabenheit schwebenden Kuppel. Ein anderer Typus, den die Kirchen Palladio's aufstellen, folgt zwar wesentlich dem Vorbilde von St. Peter, aber mit der Abänderung, dass ein verhältnissmässig verbreitertes Mittelschiff von den zu Kapellenreihen eingeschränkten Seitenschiffen begleitet wird. In der Façadenbildung bemüht sich Palladio allerdings vergeblich die Hauptform der alten Basilika mit einem antiken Tempelgiebel zu verbinden; aber immerhin ist seine Kirchenform ebenfalls typisch geworden. Das Nüchterne und Schmucklose des Innern palladianischer Kirchen ist nicht so beabsichtigt und nur der mangelnden Vollendung zuzuschreiben, und erst die späteren schulmässigen Nachfolger des Meisters erhoben diese zufällige Einfachheit zum mustergiltigen Vorbilde. Ein dritter Typus, der, der Jesuitenkirchen, oder ganz allgemein der von Vignola, della Porta und Pozzo herrührenden Barockkirchen, in der Kirche del Gesù in Rom zuerst aufgestellt, findet wieder eine sehr weite Verbreitung. Der von Vignola aufgestellte Plan weicht fast gar nicht von der palladianischen Regel ab, aber die von della Porta ausgeführte Façade erhält nun zwei übereinander gestellte Ordnungen und Voluten zur Verbindung der Seitenschiffe mit dem oberen Geschosse des Hauptschiffs. An den dieser Anordnung folgenden Kirchenfronten zeigt sich dann später der ganze Reichthum der Barockphantasie. Das speciell die Jesuitenkirche bezeichnende ist einzig, die erst am Ende des 17. Jahrhunderts durch Pozzo ausgeführte überprächtige, plastische und malerische, kostbares Material mit Vorliebe verwendende Innendekoration; indess geht auch dieser Zug ganz allgemein auf die Barockkirchen über. Das Innere derselben, in der Hauptanlage auf möglichst grossartige Raumwirkung berechnet und zur Erreichung dieses Zwecks selbst perspektivische Mittel heranziehend, macht durch den Luxus der Ausstattung einerseits dem Weltsinne die grössten Concessionen, während anderseits durch die malerischen und plastischen Bildwerke der Ausdruck ekstatischer Andacht hervorgerufen und durch die sich

greifbar herniedersenkenden Wolken das Ueberirdische zur Anschauung gebracht wird. Aber auch diese Auffassung der Kirche, den Versuch darstellend, das Uebersinnliche im Modegewande der Zeit wiederzugeben, findet eine Verbreitung über alle Länder. Die Kirchen Borromini's und seiner Schüler entfernen sich am weitesten von der Tradition und bilden bereits einen Uebergang zu den Prachtsälen profaner Bauten. Bei diesen Kirchen wird die religiöse Stimmung allein durch den Inhalt der Bilder und Skulpturen der Gewölbdecken und Altäre vermittelt. Beispiele dieser Art geben in Deutschland mehrere Schlosskapellen und die Hofkirche in Dresden, in Frankreich die Schlosskapelle von Versailles und die Kapelle im Collège des quatres nations in Paris. Auch die Rundkirchen mit elliptischem Grundriss und Kuppel und der nur durch kapellenartige Ansätze angedeuteten Kreuzform gehören in die Klasse künstlerisch willkührlicher und deshalb die echte kirchliche Stimmung verfehlender Bauwerke. Den Typus der protestantischen Barockkirche, als Rundbau mit Emporen gedacht, giebt die Liebfrauenkirche Bähr's in Dresden. Wegen seiner Monumentalität und gedanklichen Originalität könnte das Werk als Schöpfungsbau in dieser Klasse gelten, wenn nicht die Nachfolge fehlte. Eine andere Auffassung der protestantischen Kirche giebt Wren in seinen Londoner Bauten; hierfür kommt weniger St. Paul, als die kleineren Anlagen St. Stephen's Wallbrook und St. James's Picadilly in Betracht; beide sind in einer gothisirenden Renaissance entworfen. In der ersteren ist eine auf acht Säulen ruhende Kuppel in ein Oblong eingebaut, die zweite hat ein Mittelschiff mit Tonnengewölbe auf Säulen, in welches die kurzen Tonnengewölbe der Seitenschiffe einschneiden. Die Anlage dieser Kirchen ist immerhin originell, allerdings etwas besser gelöst vom Standpunkte des Konstrukteurs, als von dem des Aesthetikers. Die Wirkung ist einigermassen durch die Emporenanlagen beeinträchtigt, auch wohl durch das Schwerfällige der freischwebenden graden Gebälkstücke unter den Gewölben der Seitenschiffe bei St. James's. Man denkt hier schon an die späteren Versuche, den Gewölbebau mit Architravkonstruktionen in Eisen zu verbinden.

Den Typus des Stadtpalasts hatte bereits die italienische Hochrenaissance, namentlich in Florenz und Rom, in so vollendeter Weise festgestellt; dass weder der Barockstil noch alle folgenden Stilepochen hieran etwas Wesentliches ändern konnten. Abgesehen von der noch gesteigerten Grossräumigkeit, der Anlage der «Galeria», den bequemeren Treppenanlagen und den perspektivischen Erweiterungen der Höfe, kommt nichts hinzu. Ebenso verhält es sich mit der Villa, deren charakteristische Form in Italien schon vor dem Auftreten der Spätrenaissance gefunden war, und welche dann nur noch im

malerischen Sinne und in der Benutzung der umgebenden Natur weiter fortgebildet wurde. Anders aber liegen die Verhältnisse in den übrigen Ländern; so wird die Form des französischen Adelshôtels, die sich auch nach Deutschland überträgt und im allgemeinen heute noch üblich ist, erst im 17. Jahrhundert ausgebildet. Das Hauptgebäude liegt zurück von der Strasse und schliesst mit niedrigeren Flügelbauten die Cour d'honneur ein, die Begrenzung nach der Strassenseite bildet eine mit einem Prachtportal durchbrochene Mauer und hinter dem Hauptgebäude liegt ein Garten. In Paris gehören die berühmten Hôtels des Faubourg St. Germain in diese Klasse. Auch das, nun nicht mehr befestigte, französische Landschloss erhält erst jetzt seine bleibende Gestalt. Eine grössere, an drei Seiten durch Gebäude mit Arkaden umgebene Cour d'honneur, wird in der Regel an der vierten Seite durch offene Arkaden abgeschlossen, und die oft mit Terrassen versehenen Gartenfronten zeigen durch Ausbauten und Treppen eine intimere Verbindung mit der umgebenden Natur. Der ebenfalls in dieser Epoche ausgebildete Typus des englischen Landhauses folgt im Aeusseren wesentlich dem Muster der bekannten palladianischen Rotonda, dieses Versuchs, dem Landhause den Charakter der Monumentalität aufzudrücken, gewinnt aber in grösseren Abmessungen einen besonderen englischen Charakter erst durch die, in sich, in regelmässigen Vor- und Rücksprüngen bewegten Frontlinien, als Ausdruck der ländlichen Freiheit und des Hineinwachsens in die Landschaft. Dabei wird der Hof, ganz im Gegensatze zu italienischen und französischen Anlagen, sehr untergeordnet behandelt, und dient nur als Lichtquelle und zu Wirthschaftszwecken.

Für die Grundgestalt der «königlichen Residenz» ergeben sich in den verschiedenen Ländern ganz verschiedene künstlerische Ideale. Einen sehr originellen, aber wenig nachgeahmten Typus stellt das spanische Escorial auf, durch die organische Verbindung des Königspalasts mit der dominirenden den Mittelpunkt des Ganzen bildenden Kirche, der Königsgruft und dem Kloster. Das Ganze kann als ein vollendetes, durch grandiosen Ernst imponirendes, aber zugleich durch allzu düstere Lebensauffassung abschreckendes Symbol der spanischen Monarchie gelten. Einen grundverschiedenen Nationalcharakter bringt das unzähligemal nachgeahmte französische Versailles zur Anschauung. Hier bilden die Räume für das Hofceremoniell, für die Abstufung der, dem Idol eines omnipotenten Königs gewidmeten Dienste den Mittelpunkt; zwar ist auch hier anstandshalber eine Kapelle vorhanden, aber sie ist bescheiden zur Seite gerückt, in die Reihe der übrigen Prunksäle, und das ebenfalls dem Schlosse einverleibte Theater nimmt etwa denselben Raum für sich in Anspruch. Auch in dieser Zusammenstellung ist der Ausdruck des damaligen französischen Geistes nicht zu verkennen. Versailles ist für

deutsche Residenzen sehr oft das Vorbild geworden, aber der Zwinger in Dresden bietet noch eine Steigerung in dieser Art, er bildet einzig die offene Arena für die ununterbrochenen Lustbarkeiten eines üppigen Hoflebens. Die Hauptanlage des Zwingers erinnert allerdings ebenso sehr an das ebenfalls unvollendet gebliebene vatikanische Belvedere Bramante's als an Versailles. Grand-Trianon bei Versailles bringt durch seine einstöckige, ganz in Oeffnungen aufgelöste Anlage, eine Uebertreibung in der Verbindung des Palasts mit der natürlichen Umgebung zum Ausdruck und tritt dadurch in scharfen Kontrast zu den früheren durch eine pomphafte Etiquette eingeengten höfichen Gewohnheiten. Sanssouci bei Potsdam hat etwas vom Charakter Trianons, aber es kündigt zugleich durch seine isolirte, hinter hohen Terrassen fast verschwindende Lage den Wohnsitz eines königlichen Philosophen an, der in erhabener Ruhe und Zurückgezogenheit das Treiben der Welt beobachtet und lenkt. Die königlichen Residenzen und Stadtschlösser in Berlin, Madrid, Stockholm u. s. w. folgen entschieden dem schon in Italien festgestellten Typus.

Eine ganze Reihe öffentlicher, profanen Zwecken dienender Gebäude erhalten in der Epoche der Spätrenaissance ein charakteristisches, in seiner Art ein Höchstes darstellendes Gepräge. Die Schöpfung de Brosse's, die Salle des Pas-perdues im Pariser Justizpalast, erscheint als eine gelungene moderne Wiederaufnahme der antik römischen, zur Rechtsprechung bestimmten Basilika. Das Berliner Zeughaus bringt, hauptsächlich durch die Skulptur, seinen inneren Zweck in mustergültiger Weise zur Erscheinung. Petersburg giebt in seinen Admiralitäts- und Generalstabsgebäude bemerkenswerthe Beispiele einer originellen Form für den besonderen Zweck. Die Universitäten, die Bibliotheken, die Börsen finden zum ersten Male einen entsprechenden Ausdruck. Zuletzt, aber keineswegs am unwichtigsten, ist die allmähliche Herausbildung der modernen Theaterform. Von einem früheren römischen Projekte und dann vom Teatro olimpico des Palladio ausgehend gewinnt das Theater durch Louis in Paris, Knobelsdorff und Langhanns in Berlin und durch Bianchi und Selva in Venedig eine Gestalt, die heute höchstens in der grösseren Ausdehnung der Treppen und Foyers, sowie durch die maschinellen Einrichtungen des Bühnenhauses, überholt ist.

Nicht minder erhält das Wohnhaus im nördlichen Europa eine typische, speciell der Spätrenaissance angehörende Form. Ein gutes deutsches Beispiel bieten die Magdeburger Wohnhäuser aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts, welche der Hauptstrasse, dem Breitenwege, einen so malerischen Gesammtcharakter verleihen. Bemerkenswerth an diesen Häusern ist die Wahrheit mit der sich das bürgerliche Kaufmannshaus ausspricht und das Vermeiden jedes Versuchs, dem Palazzo nahe zu kommen. Die Façade ist streng zu einem



Ganzen zusammen geschlossen, so dass man nicht wie an den neuklassischen Häusern, beliebig eine oder ein paar Fensteraxen abschneiden oder hinzuthun könnte. Die Gliederung wird durch ein leises Vor- und Zurücktreten der Flächen und durch das Zusammenhalten und dekorative Auszeichnen einzelner Fenstergruppen bewirkt, die sich dann in den Dachaufbauten fortsetzen. Wegen dieser innigen Verbindung der Front mit der steilen Dachfläche wird ein stark ausladender Dachkranz vermieden und dies lässt die herrschende Vertikaltendenz noch schärfer hervortreten. Das Portal ist immer mit Auszeichnung behandelt und bildet mit seinen meist diagonal vorliegenden Einfassungspfeilern einen Glanzpunkt der Dekoration. Und, wie vortrefflich sitzen und stehen die malerisch behandelten Figuren des Portals, der Erker und Dachgiebel! Die genaue Berechnung des perspektivischen Effekts ist hier aufs Aeusserste getrieben und später kaum wieder erreicht. Die Ausführung erfolgte in gemischtem Material, Haustein für Gliederungen und Dekorationen, Mörtelputz für die Flächen. Bossirte Quadrungen kommen als diesem Haustein-Putzstil nicht entsprechend, nicht zur Verwendung, ebenso sind Pilaster und Gebälk sehr selten; an Stelle jener treten schmälere Wandstreifen, welche mit einem dekorirten Halsgesimse beendet sind. Auf die Rahmung der Oeffnungen, auf die Fensterarchitektur mit ihrer malerischen Bekrönung, wird der Hauptton gelegt. Das Relief des Ornaments ist meist auf kräftige Schattenwirkung berechnet und verschafft selbst Gebäuden von kleinsten Abmessungen noch eine auszeichnende Wirkung. Die schwachen Horizontaltheilungen der Façade, meist nur als Bänder behandelt, entsprechen immer der inneren Geschosstheilung, man bedarf keiner falschen Mittel zur Verbesserung der Verhältnisse. Ein Giebel in der ganzen Breite der Façade kommt nicht vor, die Trauflinie liegt immer in der Front und wird nur im Mittelbau und den Eckrisaliten, wenn solche vorhanden, durch giebelbekrönte Dachaufbauten unterbrochen. Das Innere dieser Häuser ist meist durch Umbauten bis zur Unkenntlichkeit entstellt und scheint auch niemals den hohen Kunstwerth der älteren Renaissanceschöpfungen erreicht zu haben.

Dem streng in sich beschlossenen Wesen der Skulptur entsprechend, bei der es sich doch immer nur um die Darstellung der Menschengestalt in einfachen Situationen als Einzelfigur oder in Gruppen von wenigen Personen handeln kann, wenn man vorläufig das Relief unberücksichtig lässt, sind naturgemäss nur eine geringe Anzahl, aber desto tiefer einschneidender typischer Neuschöpfungen zu verzeichnen. Für die Behandlung der unbekleideten Idealfiguren schafft Michelangelo den für alle Folgezeiten massgebenden modernen Skulpturstil. An die Stelle der griechischen, leidenschaftslosen Göttertypen setzt er seine Verkörperungen des Charakteristischen und

des Dämonischen und ändert, falls es ihm zur Erreichung dieser Wirkung nothwendig erscheint, sogar die Proportionen der menschlichen Gestalt. Hervorsprossende Hörner und mächtig entwickelter Bart, wie an seinem Moses, und andere von der Antike nie benutzte Kunstmittel müssen ihm zu demselben Zwecke helfen. Anstatt des antiken Gleichgewichts hat er die bewussten Kontraste der Glieder und er schafft zuerst allegorische Gestalten als Ausdruck moderner Ideen. Indess tritt bei Michelangelo dieser gedankliche Inhalt noch zurück, vor der rein künstlerischen Absicht, alle möglichen Probleme der Stellung und Bewegung lösen zu wollen. Seine Porträtfiguren sind nur eine Art von Allegorien im hohen idealen Sinne, die Wiedergabe des historischen Costüms und der Stoffe geschieht dabei nebensächlich; aber gewisse Schöpfungen Michelangelo's rein auf allegorischem Gebiete, wie seine weltberühmten liegenden Figuren auf den Sarkophagen der Medizeer, bezeichnen die Grenze des in dieser Art Möglichen und bleiben für alle Zeiten typisch. Giovanni da Bologna erweitert den michelangelesken Kreis durch das dekorative Genre. Seine kolossale Brunnenfigur auf der Isola bella des Boboligartens und anderes von ihm, bieten davon unübertreffliche Beispiele. In Leichtigkeit der Silhouette, in durchsichtiger Klarheit der Gruppenbildung, in glücklicher Verbindung der Figuren mit der Architektur, ist Bologna der erste Bildhauer seiner Zeit und wird zum Vorbilde für eine Reihe von Nachahmern durch ganz Europa. Ebenso ist die den Uebergang zum Ornament bildende Skulptur, der humoristische Fratzenstil, eine Erfindung Bologna's und seiner Schule. Dieselbe giebt auch die historische Reiterfigur am besten wieder und wird kaum einmal in der nachberninischen Schule, etwa von Schlüter übertroffen. Bernini's Auftreten bringt der Skulptur wieder den Gewinn neuer Gebiete und bezeichnet deshalb nochmals einen Abschnitt der Entwickelung. Die Kirchenplastik erhält erst jetzt einen eigenen Stil durch die Wiedergabe der Affekte. Alle Grade der Verehrung und Andacht, bis zur schwärmerischen Extase, kommen jetzt überzeugend und oft, wenn die Hast der Bewegung vermieden wird, in vollendet schöner Weise zur Darstellung, wie in Bernini's berühmter Altargruppe der heiligen Teresa und anderen Werken. Selbst die Ausschreitungen dieser Gattung, die Schwebegruppen und handelnden Allegorien, haben mindestens den Vorzug der Neuheit. Eine andere, erst jetzt eroberte Seite der Skulptur ist die charakteristische Wiedergabe der Bekleidungsstoffe, und diese wird von grosser Bedeutung für die Behandlung der historischen Porträtfiguren. Die Papstgräber Bernini's, wie die Urban's VIII. und Alexander's VII., wurden hierin die Muster für die Folgezeiten. Ueberhaupt wetteifert jetzt die Skulptur mit der Malerei in der höchst lebenswahren und doch über das gewöhnliche Dasein erhöhten Wiedergabe des Porträts. Die berninische Schule

verbreitet sich dann über ganz Europa, ohne dass irgendwo wesentlich neue Seiten hinzugebracht würden. Die deutsche Gräberplastik bleibt ganz von der italienischen Auffassung abhängig und der bedeutende Franzose Puget übertreibt nur den Bernini. Der deutsche Schlüter leistet vielleicht das höchste, in seiner genialen Art, den idealen Zweck eines Bauwerks durch die schmückenden Skulpturwerke auszudrücken, wie seine Masken und Trophäengruppen am Berliner Zeughause beweisen. Die plastischen Leistungen des Roccocostils sind nicht von grossem Belang; es werden nur die Genrefiguren ins Unendliche vermehrt. Neu ist allenfalls die dem Leben der damaligen Zeit abgelauschte koquette Grazie und Zierlichkeit. Für monumentale Aufgaben ernsterer Art bleiben die berninischen Allegorien bis zum Ende der Renaissance massgebend. Der Reliefstil geht allerdings während der Spätrenaissance zu Grunde, aber derselbe verfolgte schon seit dem Beginne der Renaissance überhaupt ein malerisches Prinzip und wurde in dieser Richtung von der Spätrenaissance nur folgerecht weiter entwickelt, bis endlich die Wandgruppe ganz das Relief ersetzte.

Vor allem ist es aber die Malerei, welche der Spätrenaissance einen unendlichen Reichthum neuer Ausdrucksweisen und den Zuwachs einer Anzahl früher ganz unbekannter Gattungen verdankt. Auf dem malerischen Gebiete findet, wie es scheint, das moderne vielgestaltige und leicht wechselnde Ideal die deutlichste und allgemein zusagendste Gestaltung. Michelangelo's Malereien in der Sistina, die Deckenbilder und das jüngste Gericht, geben gleichzeitig ein höchstes im Ausdrucke der reinen Idee und in der Begründung eines neuen plastischen Stils. Die hier in Ueberfülle gebotenen Bewegungsmotive wirken noch lange fort und äussern sich besonders in zahlreichen Wiederholungen des jüngsten Gerichts. Eine noch einschneidendere Wirkung brachten Correggio's in der Untenansicht gemalten Kuppelbilder hervor. Erst durch diese Umbildung der Decke zu einem unendlich vertieftem Raum wurde die grosse dekorative Malerei der Spätrenaissance möglich. Diese Schöpfung eines neuen idealen Raumes über den Hauptgesimsen, der mit Gallerien und Bogengängen beginnend sich endlich in den Himmel verliert, hat erst Pozzo in ein System gebracht, und ebenso die entsprechende Abstufung irdischer und überirdischer Gestalten der Bewohner dieser durch perspektivische Kunst geschaffenen zweiten Welt. Diese Behandlung der Decken verpflanzt sich aus den Kirchen in die Paläste und öffentlichen Profanbauten und bleibt für die ganze Periode der Spätrenaissance massgebend, selbst noch in die Zeiten des Neuklassizismus hinein. Auch die Staffeleimalerei zieht hiervon Nutzen, sie giebt jetzt öfter die Verbindung irdischer und himmlischer Vorgänge wieder, immer mit Benutzung der neugewonnenen

Kunstmittel und ohne die früher übliche architektonisch strenge Kompositionsweise. Das Herniedersinken, Aufsteigen und Verweilen der Figuren im Luftraume geht jetzt ebenso natürlich zu, wie die Bewegungen derselben auf dem festen Boden. Eine andere dekorative Malerei begründen die späteren Venetianer, besonders Paolo Veronese. Dieser verklärt den Realismus durch die Farbe und seine durchaus irdisch gemeinten Bilder täuschen durch den Glanz der Darstellung und den sie durchziehenden lebensfrohen Jubel über den Mangel an Tiefe fort. Auch diese Malerei beherrscht als ein höchstes seiner Art die Folgezeit. — Wenn, weiter oben, von der Einführung des Affekts in die Skulptur die Rede war, so ist nicht zu vergessen, dass die Malerei hierzu den Anstoss gab. Die wesentlich auf der Nachfolge Correggio's beruhende bolognesische Malerschule der Caracci's bringt diesen Typus der kirchlichen Malerei zur Vollendung. Auch für die malerische Dekoration profaner Räume schaffen die Caracci's wieder ein massgebendes Werk in der Gallerie Farnese. Die Schüler der Caracci's, Albani, Guido Reni, Domenichino und Guercino excelliren in der Seelenmalerei. Der Neapolitaner Caravaggio führt dann den krassen Naturalismus ein, aber er wird zugleich der Schöpfer einer neuen Gattung, der Genremalerei mit dramatischem Inhalt. Endlich treten jetzt, ausser den Italienern, auch die anderen Nationen selbstschöpferisch auf im Gebiete der Malerei. Der grosse Niederländer Rubens schafft Typen der verschiedensten Gattungen und übertrifft alle seine Zeitgenossen. Seine Kirchenbilder zeigen eine vorher nicht gekannte Gewalt der Komposition und der Lichtwirkung, seine allegorisch-historische Bilderfolge aus der Geschichte der Maria de' Medicis modernisirt und familiarisirt den Olymp mit einer eigenen genialen Kraft, und selbst die neue Landschaftsmalerei erhält durch Rubens die erst jetzt erfundenen Stimmungsaccorde. Auch in der Thiermalerei geht derselbe allen anderen voran. Im Porträt wird Rubens nur von seinem grossen Schüler van Dyck übertroffen, der zum ersten Male das volle Dasein giebt, bestimmt auf die Stunde und ihre Stimmung und dennoch in idealer Weise ein Abglanz des Weltganzen. Bald darauf folgt Rembrandt, der nationalste Holländer, der vollendeste Meister der Farbendichtung und zugleich der tiefsinnigste Poet, dessen gewaltiger Idealismus die Kraft hat ganz auf vornehme Aeusserlichkeit auf architektonischen Aufbau, auf schöne Einzelformen, selbst auf den Anschein historischer Treue zu verzichten und dennoch ein früher Ungekanntes von höchster Wirkung zu erreichen. Die holländische Genremalerei entdeckt dann eine ganz neue Seite des malerischen Ideals in der Schilderung des Volkslebens. Sowohl das Bauern- und Schenkenleben, wie das Behaben der feineren Gesellschaftsklassen findet durch Dow, Metsu, Miris, Teniers, Ostade und Jan Steen einen typischen Ausdruck. Die neue Landschaftsmalerei, gleichzeitig

von Holländern, Deutschen und Italienern entwickelt, erhebt sich bald zu einer Macht und Wahrheit der Stimmung, welche diese Gattung auf die höchste Stufe der künstlerischen Leistungen erhebt. Aber auch französische Meister greifen kräftig in diesen Entwickelungsprozess ein; so erschafft Nicolas Poussin die Gesetze der historischen Landschaft. Seine Bilder der Jahreszeiten sind Typen einer Landschaftsauffassung, in welcher die Menschheit mit ihrem Fürchten und Hoffen sich wiederfinden soll, ganz wie im Figurenbilde historischen Inhalts. Gasparo Poussin erhebt sich noch mehr zum Ausdruck einer leidenschaftlichen Stimmung, und der Lorrain mildert wieder den plastischen Charakter der Landschaft und legt den Hauptton auf Luft und Licht, sowie auf alle den Menschen sanft und freundlich anmuthenden Reize der Natur. Die Nachahmer dieser heroisch-idealisirten, die südlichen Formen zum Vorbilde nehmenden Gattung, finden sich dann bei allen Nationen. Indess wissen die holländischen Naturalisten, und als erster unter ihnen Jacob Ruysdael, der nordischen Landschaft einen gleichen Grad von Wirkung abzugewinnen. Eine tiefe melancholische Poesie tritt dem Beschauer aus diesen die Schauer der Wildheit und Einsamkeit schildernden Bildern, namentlich aus denen Ruysdael's entgegen. Ein neuer Zweig der Landschaft bildet sich in der Marinemalerei, in welcher der holländische Meister Backhuizen die grösste Berühmtheit erlangt. Sogar das Thierbild wird von dem Holländer Potter auf eine der monumentalen Kunst entsprechende Höhe gebracht. Ausserdem entstehen eine Anzahl neuer Nebengattungen der Malerei: die Stillleben-, Blumen- und Architekturmalerei. In der kirchlichen Historienmalerei stellt sich der Franzose Le Sueur an die Seite der grössten italienischen Seelenmaler und übertrifft dieselben wohl noch in der Schilderung der innig ruhigen Andacht, besonders in seinen Bildern aus dem Leben des heiligen Bruno. — Einzelne Maler, hauptsächlich Italiener, um die Mitte des 17. Jahrhunderts, wissen dann dem schon sehr mannigfaltigen Bilde der modernen Malerei noch immer neue Züge zu entlocken. Der Spangoletto treibt den Naturalismus auf die Spitze des Erreichbaren mit einem Anfluge wilder Räuberromantik in der geistigen Stimmung, und Salvator Rosa fügt dem noch die Seite des Dämonischen und Grausenhaften hinzu. Zugleich werden der Letztere und der italienisirte Niederländer Cerquozzi die Hauptbegründer der Schlachtenmalerei, allerdings noch im entschiedenen Sinne der Stimmungsmalerei; denn bei ihnen handelt sich es nur um das wilde Getümmel, um das Schreckhafte des Hinterhalts, um die Todesdrohung in allen möglichen Gestalten. Die historische Schlachtenmalerei wird erst von dem Niederländer van der Meulen und dem Franzosen Martin des Batailles aufgenommen und durch den Deutschen Rugendas fortgesetzt. — Die grossen Spanier Zurbaran, Murillo

und Velasquez prägen das hohe Ideal in einer neuen nationalen Fassung aus, mit einer Einfachheit und Sachverständlichkeit in der Wiedergabe des Vorganges, die man als den höchsten Triumph des Realismus auffassen kann. Murillo und Velasquez scheinen, in ihren Genrebildern und Porträts, nur von der Natur abzuschreiben und verbergen hinter dieser Schlichtheit das höchste Können. Murillo's Madonnen und Assunten erreichen wieder, wenn auch auf einem ganz anderen Wege als Rafael selbst, die Höhe des rafaelischen Ideals. — Später findet die Roccocomalerei noch einmal den Zugang zu einer neuen Welt der Gefühle; das Genre Watteau's bringt die Gestalten der Zeit und ihr ganzes Wesen mit einer unnachahmlich leichten Grazie zur Anschauung. Die Zeit vom Wiederbeginn der klassischen Studien bis zum Ende der Renaissance versteht es nicht mehr, diesem reichen Kranze künstlerischer Erfindungen ein neues Blatt hinzuzufügen; es handelt sich nur noch um die Fortsetzung der zeitlich nächstliegenden Auffassungen, oder um die archaistische Wiederaufnahme des Vergangenen. Allenfalls erfindet noch der Engländer Hogarth das geistreiche litterarische Genre, in seiner an Karrikatur streifenden Sittenschilderung; der Franzose Greuze giebt die Sentimentalität des bürgerlichen Lebens in einer neuen Tonart wieder; und der beide übertreffende Chodowiecki, mehr Radirer als Maler, schreibt ebenfalls mit geistreichem Griffel die Sittengeschichte seiner Zeit.

Die grosse That der Spätrenaissance, auf dem Gebiete der Ornamentik, ist die Einschränkung des alles überwuchernden plastischen Rankenwerks, dieser Reminiscenz aus der spätrömischen Kunst, und das fast gänzliche Aufgeben der gemalten Arabeske, die man aus den römischen Kaiserpälästen und Bädern hervorgeholt und in der Hochrenaissance neu belebt hatte, ohne dieselbe ganz dem modernen Geiste assimiliren zu können. Den Ersatz für diese Dekorationsmittel bildete nun die neu erfundene und mit der grössten künstlerischen Kraft ausgebildete Cartousche, dieses proteusartigen Rahmens für selbstständige malerische und plastische Darstellungen meist figürlichen Inhalts. Die Cartousche, vielleicht nur malerischen Ursprungs und aus gerollten Bändern hervorgegangen, welche das Rahmprofil begleiten, wird bald zum bevorzugten plastischen Dekorationselemente und erlangt die Fähigkeit, alle Stilveränderungen, selbst nationale Nüancen derselben, zu versinnlichen. Die Italiener Rosso und Primaticcio geben der Cartousche den Charakter einer reichen, phantasievollen Holzschnitzerei und verbinden dieselbe mit figürlichen und Pflanzentheilen. Deutsche Kleinmeister, wie Virgil Solis und Theodor de Bry bemächtigen sich dieses Stils nach dem Vorgange der italienischen Kunststecher, und die Niederländer Floris und de Vriese bilden dieselbe Ornamentform noch reicher und phantastischer aus durch die ver-



mehrte Anwendung des Figürlichen und die Zuthaten von echt naturalistisch nachgeahmten Fruchtschnüren und Blumengehängen. In der Aussenarchitektur äussert sich diese Verzierungsart als sogenannter Beschlägestil. — Mit dem Beginn des Barockstils wechselt der Charakter der Cartousche in sehr bezeichnender Weise; dieselbe erscheint nun aus einem weicheren Materiale gebildet, etwa wie aus gerolltem Leder. In dieser Ausbildung gehen die Niederländer in ihrem «Stil Rubens» voran, zuerst in überquellender Breite und Weichheit, dann allerdings bis zur Kraft- und Formlosigkeit des Genres «Auriculaire» ausartend. Der letztere stilistische Auswuchs bezeichnet ein gewisses Ende in der Entwickelung der Cartousche und wird auch bald wieder verlassen. Der Florentiner Poccetti ist der geistreichste Vertreter der eigentlich barocken Ornamentik und noch nicht von den Niederländern beeinflusst, während Federigo Zuccaro, Tempesta und A. Caracci bereits in weichere und verschwommene Bildungen verfallen, aber mit einer eigenen speciell italienischen Leidenschaftlichkeit der Bewegung. Die Deutschen Dietterlin und Kilian folgen den Anregungen der Niederländer und des Zuccaro; endlich führt Unteutsch auch das flamändische Auriculaire auf kurze Zeit in Deutschland ein. — Nach der Mitte des 17. Jahrhunderts bewirken die Franzosen eine gänzliche Umwälzung der Ornamentkunst, durch die bewusste Wiederaufnahme des Stils der römischen Antike; dem entsprechend kommt das Rankenwerk, die Akanthusarabeske, wieder zur Anwendung und das überquellende Cartouschenwesen wird zurückgedrängt. Indess ist die Barocktradition doch zu mächtig um ganz zu verschwinden und die grossen Ornamentiker Lepautre, Berain und Marot geben demselben nur eine neue Wendung. Das Rahmenwerk der Cartousche, verbunden mit seinen eigenthümlichen, figürlichen und pflanzlichen Zuthaten, löst sich nun gewissermassen auf und vertheilt sich über die Flächen. Diese prunkvolle Art zu ornamentiren verbreitet sich über ganz Europa, einschliesslich Italiens, und wird auch in Deutschland von Schlüter und Pöppelmann, in Spanien durch das churrigueresque Genre mit künstlerischer Eigenart weiter gebildet. — Das hierauf folgende Roccoco lässt die aus einer Mitte entwickelte Flächenornamentik fallen und legt das Hauptgewicht auf die Ausbildung des aus der Cartousche entwickelten Rahmens, der nun ganz selbstständig behandelt wird, nicht mehr als Einfassendes, und welcher deshalb nach Innen und Aussen seinen eigenen durch nichts beschränkten Kontur erhält. Mit dieser fessellosen Freiheit des Rahmenwerks hängt auch die jetzt erfolgende Aufhebung der Symmetrie zusammen, welche nicht mehr nothwendig ist, sobald der Bezug auf eine Mitte des eingeschlossenen Feldes fortfällt. Die Bestandtheile des Roccocorahmens, die Muscheln, die Tropfsteinfranzen, die langgezogen palmenblätterartigen Akanthusstengel, die natür-

lichen Blumen, sowie endlich das der einheimischen Flora entnommene Blattwerk, gewinnen unter dem Gesammtbegriff der Rocaille einen neuen Charakter und zu diesem stimmen die, mit dem Rahmenwerk verknüpften, an diesem aufgehängten Gruppen von Geräthen des Ackerbaues, der Gärtnerei, der Jagd, des Fischfangs, abwechselnd mit anderen aus Büchern, Musikinstrumenten und wissenschaftlichen Apparaten zusammen komponirten Trophäen. Später wird ein noch leichteres und naturalistischeres Dekorationsgenre durch die Nachbildung chinesischer Motive hervorgerufen und vermischt sich mit der Rocaille. Und wenn die letzte Phase der Spätrenaissance, der griechisirende Zopfstil, noch etwas eigenes an Leistungen aufzuweisen hat, so ist dies wieder zumeist auf dem Felde der Ornamentik der Fall. Die Verbindung der, antiken Vorbildern, den griechischen Vasen und etruskischen Gräbern, selbst den ägyptischen Tempeln entlehnten Motive, mit der beibehaltenen realen Nachbildung der Blumen des Roccoco's erscheint wenigstens als eine anmuthige Spielerei.

Ebenso ergeben sich auf dem weiten Gebiete des Kunstgewerbes eine Reihe neuer, höchst beachtenswerther Erscheinungen von einer langen noch bis heute dauernden Folgewirkung. Eine ganze Anzahl der dem feineren Lebensbedürfniss dienenden Wohnungseinrichtungen und Geräthe werden erst in der Zeit der Spätrenaissance geschaffen und erhalten durch diese ihre bleibende typische Form. Voran geht Cellini mit seinem für Prunkgeräthe, welche aus der Verbindung von Gold, Emaille und edlen Steinen hervorgehen, massgebenden Juwelierstil. Das Zusammenarbeiten dieser heterogenen Bestandtheile zu einem in Form und Farbe harmonischem Ganzen ist niemals übertroffen worden. In Frankreich, speciell in Limoges, bildet sich eine neue Art der Emailletechnik, welche das Ausgraben der Felder, oder das Auflöthen von Goldfäden zur Feldertheilung aufgiebt und dafür die ganze Kupferplatte mit einer schwarzen Schmelzschicht überzieht, die Lichter mit opakem Weiss angiebt, farbige Partien durch leichte Glasuren abhebt und die Zeichnung wesentlich durch Goldstriche herstellt. In dieser Art können dann viel grössere Stücke als früher ausgeführt werden und werden auch wohl zur Dekoration der Bautheile verwendet. In Deutschland erwirbt sich die Steingutfabrikation seit der Mitte des 16. Jahrhunderts einen Weltruf, und im Anschluss an dieselbe entwickelt sich die Ofentöpferei zu einer bedeutenden Höhe künstlerischer Leistung. In der letzteren Art hat besonders die Schweiz Mustergültiges aufzuweisen. In den Niederlanden bildet sich eine neue Form des Messingkronleuchters heraus, in dessen Mittelpunkt eine grosse das Licht reflektirende Kugel angebracht ist, und findet eine bedeutende Verbreitung. Die Mosaiktechnik, zur Herstellung grösserer Monumentalbilder, nimmt

zu Rom am Anfange des 17. Jahrhunderts einen neuen Aufschwung und bequemt sich die koloristischen Effekte der modernen Malerei wiederzugeben. In Florenz kommt eine neue Art Mosaik, «Pietre dure» wegen der Verwendung harter Steine genannt, in Uebung, aber der Kunstwerth dieser Gattung ist gering, im Verhältniss zur Kostspieligkeit der Herstellung. Die Stahl- und Eisenschneiderei erhebt sich durch den Deutschen Leygebe wieder zu künstlerischen Leistungen. Damit parallel gehen die Kuriositätenschnitzereien in Holz und Elfenbein, wie sie das grüne Gewölbe in Dresden und andere fürstliche Kunstkammern füllen. Gegen das Ende des 17. Jahrhunderts beginnen in Italien die Inkrustationen der Kirchen mit Bronzen, farbigen kostbaren Marmorarten und Halbedelsteinen als specieller Ausdruck des Jesuitenstils eines Pozzo. Man ging endlich hierin so weit, durch Wahl und Zusammenstellung der Farben einen Stimmungsaffekt des Raumes hervorbringen zu wollen; so wurden Grabkapellen mit schwarzem Gestein bekleidet, mit schwarzem Marmor und sogar mit Probirstein. Unter den Kardinälen Richelieu und Mazarin fand diese Prachtausstattung auch in dem französischen Palastbau Eingang. In der Regierungszeit Ludwig's XIV. nahmen dann alle Zweige des Kunstgewerbes neue Anläufe; Keller erfand die Legirung für die moderne Bronze; die Emaillemalerei erhob sich bis zum historischen Porträt und die Gobelinmalerei bis zur Wiedergabe des grossen Historienbildes. Ein ganz neuer Zweig des Kunstgewerbes wird durch die Porzellanfabrikation ins Leben gerufen. Zuerst wird die Pâte tendre in Frankreich hervorgebracht und ausser zu Geräthen auch in der baulichen Dekoration verwendet. Auch die Möbelfabrikation eines Boulle, mit ihren Inkrustationen in verschiedenen Stoffen und der reichen Bronzemontirung, erreicht einen hohen künstlerischen Werth. In Deutschland setzt im 18. Jahrhundert Dinglinger in Dresden den Kuriositätenstil mit Verwendung kostbaren Materials und unendlichem Arbeitsaufwand fort. — Die ausserordentlichen Leistungen der Stuckatoren hätten schon seit dem Beginn des Barockstils Anspruch auf besondere Erwähnung gehabt, denn die Einführung des Barocks bedeutet die Herrschaft des Stucks in der Innendekoration. Die Urheber dieser musterhaften Stuckwerke arbeiten oft ganz selbstständig, als erfindende Künstler, und werden danach geschätzt. Das Roccoco, bei welchem der «echte» Stuck, das heisst der frei an der Stelle erfundene, ohne Beihülfe von Formen modellirte, einen grossen Raum einnimmt, rückt die Wichtigkeit der Stuckatoren noch mehr in den Vordergrund und lässt sogar den Architekten des Werks zurücktreten. Die Stuckatoren wissen ihre Bedeutung während der Zopfperiode, bis in die Neuklassik hinein, zu bewahren, wie Albertolli und andere zur Genüge beweisen. Einen ebenso reichen Ausdruck

findet der Kunstgeist der Spätrenaissance in den Schmiedearbeiten. Dieselben folgen den Stilveränderungen zwar durchweg mit einer gewissen Verspätung, aber deshalb findet der feierliche Prunk des Barocks sowohl, wie die blumengeschmückte naturalistische Zierlichkeit des Roccoco, besonders in den zahlreichen geschmiedeten Gitterwerken einen überaus glänzenden Ausdruck. Auch auf Ledertapeten, Büchereinbände und Gläser erstreckt sich der allgemeine Prunkstil der Zeit. In dem durch den Deutschen Böttger, im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, erfundenen echten Porzellan beweist das Roccoco vor allem seine stilbestimmende Kraft. Allerdings hat dann die klassizirende Periode diesen zahlreichen Errungenschaften auf kunstgewerblichem Gebiete nichts Neues mehr hinzuzufügen.

Der Abglanz des Kunstschaffens, die Kunstlitteratur, mag wenigstens erwähnt werden. Auch diese gewinnt durch die Arbeiten der Ornamentstecher und die Wiedergabe der Meisterwerke der Malerei, Skulptur und Architektur eine bisher unbekannte Ausdehnung und Bedeutung. Wichtiger noch in der Folgewirkung sind die jetzt zahlreich vorkommenden Aufnahmen und Veröffentlichungen der älteren Kunstwerke aller Länder in ihrem Zusammenhange und die hiermit Hand in Hand gehenden kunstphilosophischen Betrachtungen. Durch diese Arbeiten geht die Initiative für die Erzeugung neuer Stilrichtungen zum guten Theil auf die Kunstlitteratur über.

Die mächtige und vielseitige Spätrenaissancebewegung endet an der Schwelle des 19. Jahrhunderts; ihr Untergang trifft mit dem der alten Gesellschaft zusammen. Neue Meinungen, mit dem Anschein der Jugendfrische und Wahrheit auftretend, schicken sich an die Weltherrschaft zu erobern und schaffen ein neues Kunstgefühl. Aber die früher beliebte Ansicht, als ob nun sofort ein Höheres an die Stelle der altgewordenen Renaissance träte, ist doch bedenklich erschüttert, seit man angefangen hat sich eingehend mit der Kunstgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts zu beschäftigen und aufgehört hat in dieser Periode nichts als eine grosse Lücke sehen zu wollen, in der allenfalls noch die Malerei beachtenswerthes geschaffen. Man hat auch seitdem erkannt, dass es mit der angeblichen «Wahrheit» der neuklassischen Kunst nicht so ganz in Ordnung ist. In der Architektur kommt der Surrogatbau erst recht in Blüthe, durch das Zurückgehen auf den Architrav-Stil wird die konstruktive Heuchelei zur Nothwendigkeit, und die Einführung des Eisens in den Innenbau, zwar ein tüchtiger technischer Fortschritt, kommt keineswegs der Ausnutzung im neuklassischen Sinne entgegen, wenn man den Vorschub abrechnet, welchen eine innerlich unwahre Formenbildung hieraus zieht. Die Unzulänglichkeit des hellenistischen Architekturschemas macht sich sofort bemerkbar, sobald das moderne Bedürfniss des mehrstöckigen Baues nicht zu

umgehen ist; muss doch sogar ein Schinkel an der Rückseite seines Schauspielhauses zwei Giebel übereinanderstellen. Das hellenistische Wohnhaus wird ganz charakterlos, entweder wird dasselbe in eine Anzahl gleichwerthiger Axen aufgelöst, von denen man beliebig abnehmen oder zusetzen kann, oder dasselbe wird durch einen grossen flachen Giebel in eine Tempelfaçade verwandelt, hinter der sich unentwickelt das Dach mit seinen hier unpassenden aber leider unentbehrlichen Schornsteinen erhebt. Für die Malerei und Skulptur gehen eine Anzahl werthvoller technischer Prozeduren ganz verloren und müssen erst später wieder neu entdeckt werden. Das Schlimmste aber ist der Verlust des Zusammenhangs unter den Kunstzweigen und die aus dieser Ursache hervorgehende Verflachung der Monumentalkunst. Der Architekt beschränkt sich auf die Arbeit am Reissbrett und verliert die Fähigkeit Skulptur und Malerei zur Vollendung seines Werkes heranzuziehen. Der Bildhauer versteht nicht mehr die perspektivischen Gesetze, deren Anwendung die als Theil eines Architekturwerkes auftretende Figur von der Kabinetsfigur unterscheidet. Der Maler will nichts von den Mitteln des Staffeleibildes aufopfern und wenn er zum Schmucke eines Bauwerks berufen wird, so versteht er es nicht mehr, sich in den Stil desselben zu finden. Die mit der Neuklassik fast gleichzeitig beginnende neuromantische Reaktion ist nicht besser als jene; dieselbe verfolgt anfangs mehr politisch-religiöse Tendenzen als rein künstlerische und gewinnt erst später realen Boden, nachdem sie das Studium der Konstruktionen und die Erkenntniss des mittelalterlichen Kunst-Prinzips nachgeholt hat. Das Kunstgewerbe hat am meisten durch die Trennung der Künste zu leiden, dasselbe geht faktisch ganz zu Grunde. Da sämmtliche Künste sich vornehm abschliessen und sich für «hohe» erklären, so wusste man eigentlich gar nicht mehr, wer berufen wäre das Kunsthandwerk zu fördern, wenn nicht wenigstens für die Innendekoration der Tapezierer die klaffende Lücke auf seine Weise ausgefüllt hätte.

Nach alle diesem ist es erklärlich, wenn man mit Bedauern von der alten Renaissance scheidet und mit Freuden die seit einigen Jahrzehnten erfolgte Wiederaufnahme derselben begrüsst. Mag nun jede Nation versuchen auf ihre Weise die früher gesäeten Keime nationaler Kunst zur schönen Nachblüthe zu entwickeln und darüber hinaus den Weg zu neuen Idealen finden. Für uns Deutsche müsste jedenfalls die neu errungene politische Machtstellung zur Grundlage einer in sicherer Folge vorschreitenden, nationalen Kunstentwickelung werden, denn nach Ausweis der Geschichte standen diese Vorgänge stets in genauester Wechselwirkung. Jedoch, wenn man heute erst fragt, ob unsere Zeitverhältnisse den früheren soweit gleichen, um eine ähnliche Folgewirkung in der Kunst erwarten zu lassen, so ist das nicht ganz

ohne Berechtigung. Ersichtlich arbeitet die europäische Staatsmaschinerie überall, also auch bei uns, unter einem gefährlichen, durch mannigfache nothwendige Belastungen des Sicherheitsventils erzeugtem Hochdrucke. Vielleicht ist es weniger die Möglichkeit neuer kriegerischer Verwickelungen, in Folge der durch die Nationalitätsidee verschärften Nebenbuhlerschaft der Völker, als die im reinen Gegensatze zur nationalen Richtung auftretende socialistische Unterströmung, welche drohend im Nebel der Zukunft aufdämmert. Allerdings würde die letztere Art von Kosmopolitismus wohl kaum eine entsprechende kosmopolitische Kunst schaffen, sondern einfach gar keine. Soll man indess an die sieghafte Fortdauer der nationalen Richtung glauben, so muss sie ihre Kraft erweisen; im Politischen, indem sie nach Aussen hin die Abbröckelungen deutschen Wesens verhütet; und auf dem Gebiete der Kunst, indem sie die neu aufgenommenen nationalen Traditionen nicht zum leichten Spiel für eine Tagesmode herabwürdigen lässt.

ORTS- UND NAMENVERZEICHNISS

ZU BEIDEN BÄNDEN.

A. Ortsverzeichniss.

A.

B.

C.

D.

E.

G.

H.

I.

J.

K.

L.

M.

N.



O.

P.

Q.

R.

S.

T.

U.

V.

W.

X.

Z.

B. Verzeichniss der Künstlernamen.

A.

B.

C.

D.

E.

F.

G.

H.

I.

J.

K.

L.

M.

N.

O.



P.

Q.

R.

S.

T.

U.

V.

W.

Z.

VERZEICHNISS DER ABBILDUNGEN.

FIGUREN IM TEXT.





TAFELN.



Druck von H. S. Hermann in Berlin.





